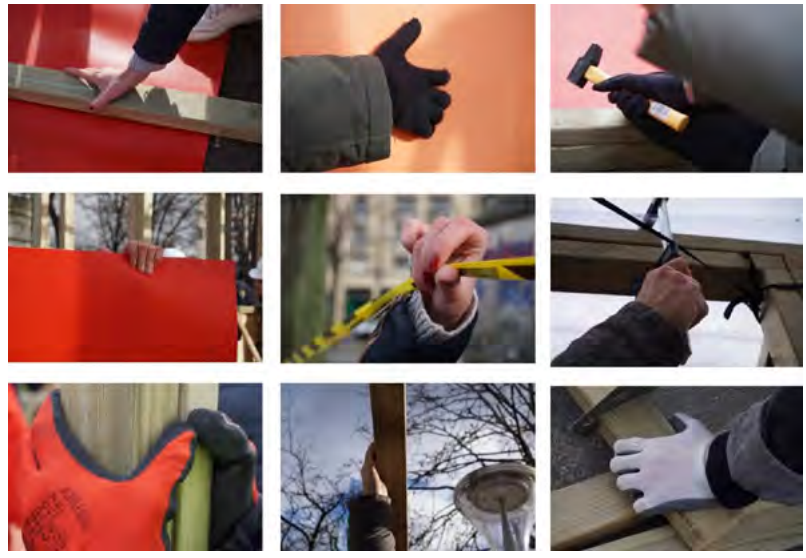
raffaele marone



farsi spazio
l'installazione tra arti e architettura

əbook

raffaele marone

farsi spazio
l'installazione tra arti e architettura

Ho ricostruito molto: e ricostruire significa collaborare con il tempo nel suo aspetto di «passato», coglierne lo spirito o modificarlo, protenderlo, quasi, verso un più lungo avvenire; significa scoprire sotto le pietre il segreto delle sorgenti

Marguerite Yourcenar, 1953

Copyright © 2026 Raffaele Marone
raffaelemarone@gmail.com

Alcuni diritti riservati

ISBN: 9791224341628

Editing
Salvatore Toscano

Grafica e impaginazione
Luigi Benedetto Izzo

Questo libro è distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non Commerciale - Non Opere Derivate 4.0 Internazionale.

Questa licenza consente di scaricare e condividere l'opera con altri a condizione che venga attribuita la paternità, ma non permette di modificarla in alcun modo né di utilizzarla per scopi commerciali.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it

Le fotografie sono di Raffaele Marone, tranne diversa indicazione in didascalia, a chiusura di ogni capitolo.

Grazie ad Angela Windholz, direttrice della Biblioteca dell'*Accademia di architettura* di Mendrisio per l'ospitalità, a Marco Della Torre per aver reso possibile lo sviluppo dello studio a Mendrisio, e a Martino Pedrozzi, professore titolare dell'*Accademia di architettura* di Mendrisio per la generosa disponibilità a collaborare sui temi del suo lavoro didattico e di progettista; a Pasquale Belfiore, presidente della *Fondazione Annali dell'Architettura e delle Città*, per i momenti di confronto.
Un ringraziamento particolare a Giorgio Pulcini per la attenta lettura critica del manoscritto, in diverse fasi, e per le lunghe e feconde discussioni sui temi trattati.
Un ringraziamento infine va agli studenti che hanno seguito i miei corsi; con la loro partecipazione entusiasta ad attività didattiche, spesso caratterizzate da un notevole grado di sperimentalità, mi hanno spinto, e anche sostenuto, a continuare a esplorare per anni, con progetti e realizzazioni, quel confine, spesso invisibile, tra le arti e l'architettura.

L'immagine di copertina è *Mani costruiscono*, dal Workshop internazionale
"La Pensée mise en Oeuvre. Place Mazas", École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine, Parigi 2020

INDICE

hervé dubois, prefazione..... 12

introduzione..... 14
agire dentro una mutazione
(tecnica zero) tutti fanno installazioni
se "abitare è arte d'insieme", e l'installazione contribuisce a "fare luoghi"

1. installazioni ovvero architettura per "barbari" consapevoli

1.1. per cominciare, cosa è lo spazio?..... 24
1.1.1. *lo spazio ha forma*..... 24
1.1.2. *scultura o spazio? la dialettica dentro/fuori*..... 24
1.1.3. *abitare un oggetto (se dentro c'è spazio)*..... 25
1.1.4. *esercizio: oggetti che diventano spazi abitabili (vedere lo spazio di una cosa)*..... 29
1.1.5. *la forma del corpo di una persona diventa spazio: "la casa come me"*..... 30
1.2. lo spazio "esaltato". saper abitare meglio..... 30
1. 2. 1. *abitare/avere* 30
1. 2. 2. *lo spazio "esaltato"* 32
1. 2. 3. *memorabilia. uno spazio esaltato*..... 32
1.3. l'installazione e/è architettura. fare pratica nelle arti dello spazio..... 36
1.3.1. *installazione e/è architettura* 36
1.3.2. *"scarch"*..... 36

2. riedificare l'immaginario

2. 1. necessità di conoscere l'immaginario..... 48
2.1.1. *immaginario come serbatoio*..... 48
2.1.2. *riedificare l'immaginario: verso l'autenticità*..... 49
2.1.3. *esercizio: coscienza fluisca*..... 52
2.1.4. *costruire spazi come "via"*..... 52
2. 2. per noi tutto è ugualmente importante oppure ugualmente senza importanza... quasi più nulla di sacro..... 54
2.2.1. *sacro*..... 54
2.2.2. *esercizio: il plastico di uno spazio sacro*..... 56
2.2.3. *... quasi più nulla di sacro*..... 56
2.2.4. *la ripetizione*..... 59
2.2.5. *immagini vergini (svelare ciò che c'è già)*..... 59
2. 3. sul selvatico e altri spunti di lettura per iniziare a prendersi cura dell'immaginario..... 61
2.3.1. *risorse*..... 61
2.3.2. *"il paesaggio riflette qualcosa che è avvenuto nella mente/cuore degli umani ed è anch'esso in rovina"*..... 61
2.3.3. *"ora l'impresa più alta e rischiosa è parlare della gioia"*..... 63
2.3.4. *"Il problema della parola è preservare il mistero dell'essere, senza pretesa alcuna di determinarne struttura e destino"*..... 63
2.3.5. *"le profondità della mente, l'inconscio, sono le nostre aree di wilderness interna"*..... 63
2.3.6. *"scomparsa nella nostra cultura di due figure archetipiche di raccordo fra l'uomo e la natura: l'uomo selvatico e la donna selvaggia"* 65
2.3.7. *"in principio ci sono le storie"*..... 67
2.3.8. *per iniziare a riedificare l'immaginario: scavare le fondamenta*..... 67
2.3.9. *"il potere di vivere una lenta, calda, affollata esperienza da inferno del consumatore, e*

renderla non soltanto significativa, ma anche sacra" 68

3. il museo <-> l'installazione

3.1. spazio <-> opera 78
3.2. un museo 80
3.3. musei <-> muse 80
3.4. il movimento e la visione: le sequenze 82
3.4.1. *muoversi tra dentro e fuori: noi viviamo/vediamo in piano sequenza (sempre)* 82
3.4.2. *esercizio: i fori immaginati* 84
3.4.3. *esercizio: a/r* 84
3.5. installare, esporre, mostrare, allestire 86
3.6. cosa può essere un museo contemporaneo 86
3.6.1. *the museum of no spectators* 86
3.6.2. *il museo delle cianfrusaglie* 88
3.7. il diorama come ri/produzione di un "mondo" 90
3.7.1. *diorami in architettura* 90
3.7.2 *esercizio: musealizzati, un diorama per raccontarsi/I parte* 90
3.7.3 *esercizio: musealizzati, un diorama per raccontarsi/II parte* 92
3.8. museo del sé 92
3.8.1. *la casa museo* 92
3.8.2. *esercizio: museodime* 92
3.9. il museo come spazio delle mutazioni de "l'âme de la cité" 92

4. capire l'installazione, ovvero come immergersi in un "mondo"

4.1. capire l'installazione 108
4.2. "l'atto di vedere" (e ascoltare, odorare, toccare) 112
4.3. un'idea di tempo 114
4.3.1. *sguardo e tempo* 114
4.3.2. *"fermate" nel passare del tempo* 116
4.3.3. *il tempio di ise* 120
4.3.4. *monet, la cattedrale di rouen* 120
4.3.5. *delaunay, notre dame (1909), tour eiffel (1909-1912 e 1922-1928)* 120
4.4. ritrovare la fisicità smarrita 120
4.4.1. *pensare con le mani* 120
4.4.2. *tim ingold: esprimere il potere della mano* 122
4.4.3. *esercizio: decorazione (dal sé)* 124
4.4.4. *assemblaggi materici* 124
4.4.5. *esercizio: assemblaggi materici possibili* 126
4.5. le cose pensano 126
4.6. atmosfere: saper sentire 128

5. fare installazioni. suggerimenti per ideare modificazioni dello spazio abitato

5.1. ideare un'installazione: la tecnica delle libere associazioni per analogia 142
5.2. alcuni strumenti per ideare 142
5.2.1. *alfabeti e scritture* 142
5.2.2. *una carta di brian eno* 144
5.2.3. *lo spazio che voglio modificare è quello che c'è* 144
5.2.4. *iniziare a ideare il nuovo da un'installazione che già c'è* 144
5.2.5. *esercizio: parafrasi / traduzione / trasposizione / trasfigurazione di un'installazione* 146

5.2.6. *storie di spazio (rendere una storia in forme di spazio). lo spazio dell'installazione come racconto*... 146
5.3. i rumori, il suono e lo spazio... 152
5.3.1. *esercizio: ascoltare lo spazio*... 152
5.4. installazione & pratiche performative... 152

6. insegnare l'installazione

6.1 insegnare è metodo vivente... 176
6.2 esercizio: l'installazione come modificazione di uno spazio... 176
6.3 un'esperienza didattica intensa. "a descent into the maelström"... 178
6.4 esercizio: conoscere uno spazio... 178
6.5 esercizio: muoversi nello spazio... 178
6.6 l'installazione come strumento didattico in progress... 178
6.7 oggetti di affezione, un'installazione domestica... 180
6.7.1. *il lavoro preparatorio d'insieme*... 180
6.7.2. *un'installazione estemporanea d'insieme come modifica collettiva dello spazio*... 182
6.7.3. *un'installazione domestica*... 182
6.8 metamorfosi multiple sottili. dallo spazio dell'aula, a quello di un museo, a una biblioteca... 184
6.8.1. *le cose raccontano*... 184
6.8.2. *un'esperienza didattica che esce nel mondo*... 186
6.8.3. *a salerno, "mondi in scatola"*... 190
6.8.4. *ad aversa, "living in a box". didattica, architettura, arte, design: una sperimentazione intra moenia*... 194
6.8.5. *stessi oggetti, in tre spazi diversi. installazioni come metamorfosi multiple*... 196
6.9. un museo, casa di case. un'installazione d'insieme nella nuova sede del Museo Nazionale Archeologico dell'Agro Atellano... 198

7. paris place mazas, un'architettura d'insieme.
un racconto su dei semi gettati nello spazio di domani

7.1. a parigi, il primo giorno. le premesse... 212
7.1.1. *la mattina. la lezione introduttiva: "abita! the joy of 'exalted' architecture"*... 212
7.1.2. *il pomeriggio. la struttura del lavoro di gruppo*... 212
7.2. il secondo giorno. il sito e la proposta dei temi della sperimentazione progettuale... 214
7.2.1. *la mattina. una video-performance*... 214
7.2.2. *sul fare performativo*... 214
7.2.3. *il pomeriggio. "exhalting urban space: a shelter in paris. to inhabit as art d'ensemble"*... 214
7.2.4. *una premessa immaginale al lavoro del gruppo*... 214
7.2.5. *sperimentare l'origine. come una "casa di adamo in paradiso"*... 216
7.2.6. *"action building": come primitivi contemporanei*... 216
7.3. il terzo giorno. la costruzione inizia... 218
7.3.1. *la mattina. costruzione atto I: un riparo collettivo*... 218
7.3.2. *il pomeriggio. poi, tutti al lavoro in "atelier progetto"*... 220
7.4. il quarto giorno. la costruzione continua... 220
7.4.1. *la mattina. la "distruzione" del primo riparo*... 220
7.4.2. *il pomeriggio. alla ricerca di materiali di recupero*... 220
7.5. il quinto giorno. la costruzione ricomincia... 220
7.5.1. *la mattina. costruzione atto II: cinque nuovi ripari*... 220
7.5.2. *il pomeriggio. Costruzione atto III: cinque ripari si fondono in uno, poi di nuovo distruzione*... 220
7.5.3. *costruzione/distruzione*... 220
7.6. il sesto giorno. un nuovo riparo, verso la sintesi progetto/costruzione... 222

7.6.1. *la mattina. atto IV: verso l'ultima configurazione del riparo* 222
7.6.2. *il pomeriggio. lo smontaggio e la preparazione dei materiali per il trasporto a place mazas. la chiusura dell'"atelier progetto"* 222
7.7. il settimo giorno. in place mazas: la costruzione del riparo nello spazio urbano inizia 226
7.7.1. *la mattina. tutti insieme, in piazza, a costruire* 226
7.7.2. *il pomeriggio. la costruzione continua, sotto la pioggia* 226
7.8. l'ottavo giorno. in place mazas, l'installazione materializza la sintesi progetto/costruzione 226
7.8.1. *la mattina. le coperture, le decorazioni del riparo e l'allestimento dei plastici* 226
7.8.2 *il pomeriggio. la presentazione, la conclusione* 226
7.9. il workshop, da "action building" a "exalted building"? 226

8. artefatti in quota.
martino pedrozzi, installazioni alpine (e altre misurazioni)

8.1. misericordia delle pietre: ricomposizioni e altre misurazioni dal 1994 al 2015. una conversazione con martino pedrozzi 234
8.2. ricomposizioni e altre misurazioni. gli atelier di progettazione dal 2016 a oggi 236
8.2.1. *disboscamento a sceru, 2018* 242
8.2.2. *padiglioni nella cave ongaro di cresciano, 2019* 244
8.2.3. *studio territorio ticino* 248
8.2.4. *alpe di luzzone, 2019* 250
8.2.5. *playground ad arogno, 2020* 250
8.2.6. *filare a sceru, 2020* 252
8.2.7. *livellamento del redònd, 2022* 252
8.2.8. *zattera sul ceresio, riva san vitale, 2018* 254
8.2.9. *sezione sul ceresio (palloni sul lago di lugano), 2024* 254
8.2.10. *unfolding the river, lugano, fiume cassarate, 2025* 258
8.2.11. *in perù* 260
8.3. essere felici. sul lavoro di martino pedrozzi 262
8.4. una nota di martino pedrozzi 269

Il "Saggio" se lo figurò come un insieme flessibile di forme di scrittura eterogenee…: immagini fuggevoli dovevano alternarsi a sviluppi narrativi di più ampio respiro destinati tuttavia a interrompersi all'improvviso; a semplici appunti sarebbe seguito un reportage completo… legato ad un determinato luogo; da un insieme di annotazioni si sarebbe passati, senza soluzione di continuità, a uno di citazioni, che, ancora una volta senza interruzione, senza connessione armonizzante, avrebbe dovuto lasciare il posto magari soltanto all'elencazione litanica dei titoli… la forma basilare destinata a fornire al tutto una certa coesione doveva ancora essere il gioco di domande e risposte, che si sarebbe interposto ogni tanto in maniera frammentaria tuttavia, per poi tornare in secondo piano… Sperava di chiudere il suo "Saggio" con… un testo cantabile "tondo" per così dire, su questa cosa, ma solo se dopo tutti quei salti di immagine si fosse come proposto da sé. Gli era parso che un simile procedere nella scrittura fosse conforme non solo allo specifico oggetto, ma anche all'epoca. Praticate nei libri d'oggi, le forme epiche del passato – la loro compiutezza, i loro gesti di evocazione e di presa di possesso (dei destini altrui), la loro pretesa di totalità, tanto saccente quanto ignorante – non gli apparivano forse come meri atteggiamenti esteriori? Proprio grazie alle sue esperienze con gli oggetti più complete, intime e atte a stabilire un'unità, ora riteneva che i libri dovessero proporre molteplici assicurazioni, piccole e grandi, e non nelle tradizionali forme involgenti bensì in forme permeabili; conservare il distacco; girare intorno; lambire – dai lati, fare da scorta al tuo oggetto…

Peter Handke, *Saggio sul juke-box*, 1990

prefazione
*hervé dubois**

Ho iniziato a decifrare l'italiano traducendo parola per parola un libro di Franco Purini, *L'architettura didattica*. All'epoca studiavo con Henri Ciriani a Parigi e avevo sul tavolo anche *Isti Mirant Stella*, che presentava i progetti del gruppo GRAU, e soprattutto i disegni di Alessandro Anselmi. Quei momenti legati alla scoperta dell'architettura attraverso l'italiano rimangono, dopo quarantacinque anni, molto vividi.
Nel 1991, invitato a partecipare con Michel Kagan al seminario estivo del Politecnico di Milano, organizzato da Sergio Crotti e Roberto Spagnolo a Bergamo, ho incontrato Raffaele Marone che, come me, seguiva come *tutor* i giovani architetti che frequentavano i corsi; secondo momento di scoperta dell'italiano e dell'Italia attraverso incontri fondamentali con alcuni dei più interessanti architetti europei.
Da quel momento è nata un'amicizia mai allentatasi che mi ha permesso di seguire regolarmente le tappe del suo percorso. Dapprima giovane architetto brillante, uno dei pochi della sua generazione a costruire allora in Italia, poi rinuncia a un promettente studio professionale, in parte come conseguenza del suo soggiorno in Sud America a contatto con le popolazioni svantaggiate delle città informali, che lo aveva reso consapevole del carattere limitato della scena architettonica europea. In seguito Raffaele si è aperto a una ricerca più ampia che affronta in modo più diretto e completo, attraverso nuovi strumenti artistici, le condizioni effettive dell'essere al mondo.
Se questo spirito di ricerca era di certo presente in modo latente già nelle sue prime opere, si è poi ampiamente sviluppato in un confronto diretto con la dura realtà, alla ricerca instancabile di una forma di energia vitale, la cui evidenziazione ha rivelato a sua volta tutta la pesantezza delle istituzioni.
Il ruolo di insegnante che ha ricoperto prima a Roma e poi ad Aversa è stato determinante in questo senso per il suo lavoro. A differenza di chi intende il ruolo pedagogico come una base intellettuale e finanziaria sicura che permette di dedicarsi ad altri compiti di natura diversa e/o aleatori, egli si è sempre impegnato nella messa a punto, e nel monitoraggio, dei laboratori di progetto con la massima esigenza, considerandoli, sull'esempio di Charles Piaget, come il luogo stesso della ricerca più avanzata. Questi esperimenti pedagogici, particolarmente creativi e ambiziosi, sono concepiti per coinvolgere, senza mediazioni, l'esperienza personale degli studenti nello spazio, in tutta la sua complessità.
Ne è testimonianza l'esperienza del workshop condotto nel 2020 all'ENSA Paris Val de Seine, descritto in questo libro, e al quale ho potuto assistere direttamente. Mentre gli altri insegnanti invitati sono arrivati a questa breve settimana di lavoro con un progetto già preciso del padiglione, che dovevano realizzare in scala 1:1 con il loro gruppo di quaranta studenti, Raffaele Marone ha proposto il protocollo aperto e coinvolgente descritto in questo libro, riponendo totale fiducia negli studenti, come attori di un processo di definizione progressiva della forma del progetto, attraverso *happening* insieme a studi disegnati e poi costruiti, permettendo loro di vedersi all'opera, e di sorprendersi giorno dopo giorno dei risultati del lavoro d'insieme.
Questa assunzione di rischio mette in evidenza il suo atteggiamento radicale, che fa della messa in discussione delle *routine* disciplinari a favore di percezioni alterna-

tive incrociate, dirette, inaspettate, una condizione necessaria per un'azione creativa valida.
È come sperimentatore di questa scelta che ha continuato a concatenare, in un percorso di resistenza locale, esperienze di produzione di opere di varia natura, dipinti, foto, concerti, poesie, libri, frutto di opportunità legate a momenti di vita e al desiderio di condividere più ampiamente un pensiero, una visione.
Non ha mai abbandonato la sua preoccupazione, fondante per l'architettura, di comprendere e modificare i luoghi attraverso progetti di architettura ideale, sviluppati spesso con ex studenti, in continuità con le ricerche pedagogiche condotte nelle scuole.
In linea con questo lavoro, i suoi ultimi progetti curatoriali qui presentati mirano senza dubbio a una forma di sintesi, creando architetture nate dal *continuum* tra le opere esposte e il loro ambiente.
Se questa scelta di un'espressione trasversale e atipica lo ha di fatto tenuto lontano da certi riconoscimenti, oggi gli permette di costruire un percorso fatto di collage tra momenti successivi, eterogenei e profondamente coerenti, che danno una forza, in crescita esponenziale, a ciascuna delle sue tappe.
I suoi scritti, in particolare, mi hanno regolarmente accompagnato, impressionato e motivato ad agire in modo più esigente come insegnante, architetto e, infine, come individuo, depositario di una possibilità di agire. È così che l'italiano, appreso con difficoltà, è diventato per me la lingua di espressione di una forma di esigenza superiore in cui mi riconosco.
Possa questo libro consentire a molti lettori di vivere un'esperienza simile.

**Hervé Dubois insegna* Théories et pratiques de la conception architecturale et urbaine, *all'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine.*

introduzione

... è evidente che ogni cosa ha una sua funzione a cui deve rispondere ma la cosa non finisce lì perché le funzioni variano nel tempo... ho visto palazzi antichi abitati da molte famiglie, conventi trasformati in scuole, anfiteatri trasformati in campi di pallone...[1].

La *utilitas* di Marco Vitruvio Pollione in un manufatto cambia natura con il passare del tempo; in più, quando un edificio è ab*bandonato,* perde del tutto *utilitas*, ma restano i valori spaziali, figurali, costruttivi (anche talvolta se solo in parte), cioè non scompare l'*architettura*, anzi può accadere che dall'abbandono ne esca esaltata.
Con l'installazione, strumento espressivo della modernità, la *utilitas* torna al significato originario, quello corrente quando l'architettura è nata come risposta a esigenze di natura rituale, simbolica, qualche millennio prima della comparsa del vitruviano *De architectura*, ovvero in origine *utilitas* come funzione vitale necessaria allo sviluppo dello spirito o, se si preferisce, dell'immaginario umano.
Ciò che più ci colpisce, ci piace, ci interessa, di quelli che consideriamo dei capolavori di architettura, è infatti il modo in cui le qualità sensoriali di quegli spazi sono modellate dall'architetto. Un monumento avendo funzione celebrativa o rammemorativa, non ha uno spazio completamente "senza scopo, privo di funzione", ma comunque il senso, le sue ragioni architettoniche sono concentrate sulle qualità sensoriali dello spazio.
Gli interni del Pantheon, gli interni della Biblioteca di Stoccolma di Erik Gunnar Asplund, o di quella di Louis Kahn a Exeter, gli interni racchiusi dai volumi curvilinei del campus dell'Università Bocconi a Milano di SANAA, lo spettacolare cavo interno del Sant'Andrea a Mantova di Alberti, e la Grotta di Chauvet in Ardeche, dove alla luce delle fiaccole, le figure di uomini, bisonti, cavalli tracciate sulle convessità e concavità della roccia da mani di nostri antenati antichissimi, si animavano: non sono, sopra ogni ragione di uso pratico, le qualità sensoriali dello spazio ciò che rende quei manufatti degni di attenzione, fino allo stupore?
L'installazione *estrae*, potremmo dire *isola*, esattamente quel tipo di qualità, dai manufatti che consideriamo architettura.
Un'installazione, nella generalità dei casi, a differenza di un'opera di architettura, non ha un proprio involucro (quantomeno non è coperta da un tetto), ha luogo infatti in un interno preesistente oppure in uno spazio aperto; con l'esserci modifica in modo significativo le *qualità sensoriali* dell'abitare quei punti dello spazio.
Dopo Etienne Louis Boullée[2], tutto ciò che è sensazione può essere tradotto in spazio.
Conoscere l'installazione, in quanto strumento espressivo, mostra come tutto ciò che è immateriale - sensazioni, ricordi, parole, teorie, credenze, idee... - possa essere *tradotto*, concretizzato, in spazio da abitare, nuovo: *semplicemente* disponendo cose, oggetti, suoni, immagini e azioni, in uno spazio che già esiste.
A volte l'installazione, spingendosi esattamente sul confine che, come atto espressivo, la separa (la separa?) dall'architettura, ha anche un suo proprio involucro; due casi per tutti, le opere di James Turrell, le *Vatican Chapel* sull'Isola di San Giorgio a Venezia.
Lo spazio dell'architettura e quello dell'installazione sono da intendere come effetti di uno strumento, il progetto, che modifica l'abitare, costruendo luoghi che appartengono all'"Antipensiero".

Antipensiero è il nome dell'astronave che il bambi-

no ha inventato per andare su una terra diversa da quella da lui finora vissuta.
Antipensiero è anche il nome del Pianeta da raggiungere per vivere una vita diversa da quella finora vissuta[3].

Lo spazio dell'architettura, e quello della installazione, portano l'attenzione prevalente alle qualità sensoriali dello spazio. Formulando e proponendo valori estetici e dunque culturali, si *distingue* da quello costruito per scopi esclusivamente utilitaristici. Quelle qualità sensoriali sono qua considerate proprie all'*essenza* dell'abitare.

"Essenza", nella filosofia aristotelica, è "ciò per cui una certa cosa è quello che è, e non un'altra cosa"[4].

Una mostra, *Arti Architettura*; l'idea di questo libro è nata molto tempo fa, a Genova nel 2004. Da allora, negli anni si è assistito a una continua crescente contaminazione reciproca tra architettura e arti figurative.
Letture, visite, scrittura, pratica, insegnamento ci hanno permesso di esplorare le interrelazioni tra i due campi, che di fatto si potrebbero considerare mai stati separati: Giulio Romano e Michelangelo, Raffaello e Bernini, Gaudì e Wright, Gio Ponti e Le Corbusier, Zaha Hadid e Ólafur Elíasson e Aldo Rossi hanno scritto, disegnato, dipinto e costruito architetture. La separazione di architettura e arti visive sembrerebbe una forzatura dell'espressione umana inventata nel tempo degli specialismi, il nostro tempo: il confine tra architettura e arti visive è indeterminato, è luogo di riversamenti e tracimazioni tra campi. Chi fa architettura potrebbe trovare proficuo praticare anche l'installazione. Perché l'installazione, come strumento di espressione che modifica lo spazio abitato attraverso l'alterazione delle sue caratteristiche percettive, senza alcun altro scopo è, di fatto, essenza sensibile dell'architettura. Infatti fare installazioni permette di estrarre il nucleo profondo dell'azione sui caratteri percettivi, e dunque emozionali, dello spazio abitato: l'architettura, a differenza dell'edilizia, assolve sì a scopi pratici ma aggiungendo un di più allo spazio a cui dà forma che va oltre, ponendo questioni di natura simbolica, estetica e dunque culturali, fino a essere praticata come vera e propria espressione d'arte.

Se si dovesse definire la cultura, si potrebbe dire che non si tratta affatto di conquistare un dominio difficile o astratto, ma di rendersi conto che le opere d'arte sono molto più concrete, divertenti, commoventi dei prodotti commerciali: nelle opere creative c'è una moltiplicazione dell'emozione, una liberazione dell'emozione, l'invenzione di nuove emozioni che si distinguono dai modelli emotivi prefabbricati del commercio[5].

Passato il primo quarto di secolo del secondo millennio, l'architettura potrebbe essere matura, come disciplina, ad aprirsi definitivamente a idee e istanze estetiche non più solo prodotte da *elite* culturali consolidate ma, finalmente, al mondo proteiforme delle culture e sottoculture massive. E certamente non tornando a operazioni di trasposizione di etimi del costruire anonimo, spontaneo, vernacolare nel dominio dell'architettura colta, come erano state, nel secolo scorso, le elaborazioni linguistiche di Bernard Rudofsky o di Robert Venturi, e anche del design radicale di Branzi, Mari, Mendini, Pesce, Sottsass, *Studio Alchimia* e gli altri.
L'installazione è uno strumento espressivo che può essere utilizzato con efficacia da chiunque. Il motivo è che non esiste una tecnica codificata per mettere in atto le realizzazioni, ma spesso le tecniche sono concepite nello stesso tempo dell'ideazio-

ne e costruzione dell'installazione stessa, quando l'autore trova soluzioni estemporanee.
Questo libro tratta essenzialmente di alcune riflessioni e qualche suggerimento per mettere in grado chiunque di ideare un'installazione. Gli argomenti trattati sono perlopiù di natura teorica, per fornire alcuni strumenti concettuali per pensare modificazioni di spazio, piuttosto che consigli pratici per realizzarle. A diversi esercizi è assegnata la funzione di sperimentare nella pratica quelle idee esposte.
Per noi, un'installazione non è altro che un'architettura depurata di qualsiasi funzione di uso pratico. Quella che più avanti chiameremo "architettura esaltata" (ovvero un'architettura costruita solo per scopi di natura percettiva e quindi emozionale) è la forma costruita più vicina a quel che si intende per installazione.

Cosa rende un'installazione di successo? Con l'uso di media popolari, ad esempio il video e la fotografia, l'installazione ha un impatto più immediato sul pubblico contemporaneo rispetto ai media convenzionali. In un momento in cui gli astrusi misteri di alcune opere d'arte contemporanea lasciano il pubblico generalista disinteressato, se non addirittura ostile, l'arte installativa offre l'opportunità di una più ampia diffusione nel settore pubblico[6].

Riassumendo, questo libro è costruito su alcune convinzioni, consolidatesi in anni di esperienza di fruizione, di pratica e di insegnamento dell'installazione:
- Il progetto di un'installazione è un progetto di architettura, di architettura "in purezza", in un certo senso.
- L'installazione è tra le espressioni artistiche più comprensibili, tra quelle che hanno lo spazio abitato come dominio di definizione. Proprio grazie a questa caratteristica, può riuscire ad avvicinare chiunque alla comprensione e all'apprezzamento dell'architettura di ogni epoca. Chi può fare esperienza di un'installazione, "porterà a casa" qualcosa di nuovo, in termini di conoscenza di ulteriori potenzialità dell'abitare.
- Chiunque, che abbia o no fatto studi o esperienze nel campo delle arti visive o dell'architettura, può aspirare a realizzare un'installazione.

agire dentro una mutazione

... la superficie al posto della profondità, la velocità al posto della riflessione, le sequenze al posto dell'analisi, il surf al posto dell'approfondimento, la comunicazione al posto dell'espressione, il multitasking al posto della specializzazione, il piacere al posto della fatica ... ognuno di noi sta dove stanno tutti, nell'unico luogo che c'è, dentro la corrente della mutazione, dove ciò che ci è noto lo chiamiamo *civiltà*, e quel che ancora non ha un nome, *barbarie*. A differenza di altri, penso sia un luogo magnifico[7].

Nel 2006 Alessandro Baricco scrittore, allora già da tempo, di grande successo, pubblica una raccolta di articoli, usciti pochi mesi prima sulle pagine de "La repubblica"[8]. In quelle pagine lo scrittore torinese affronta un tema cruciale per la contemporaneità, ovvero la "mutazione" della cultura, da pratica e fruizione elitaria, a pratica e fruizione di massa.
L'analisi di Baricco spazia dai mutamenti accaduti nel mondo del vino, della musica, del calcio infine a quello dei libri. Dopo quasi venti anni, le sue riflessioni non solo risultano attuali, ma la realtà della cultura nel nostro Paese ha seguito esattamente le dinamiche di sviluppo individuate in quel libro. Tant'è che quel discorso si può in tutta evidenza ampliare all'architettura, come al design e alle arti visive... oltre che al dilagare, già allora prevedibile, del *food*.

Se davvero ci troviamo nel bel mezzo di uno scontro tra civiltà e barbarie, non è una perdita di tempo

fermarsi a capire... Scuola e televisione, direi: è da là che passa il grosso della formazione collettiva... la scuola sta dalla parte della civiltà, la televisione da quella della barbarie... la scuola presidia i valori della civiltà, e la televisione sperimenta senza alcuna cautela il nuovo sentire dei barbari... Non è che dobbiamo andare un po' incontro a questi barbari, e trovar un modo di presentare le cose in modo un po' più accattivante?... enorme sarebbe il compito di una politica culturale se solo coloro che la pensano capissero che non il salvataggio furbesco del passato, ma, sempre, la realizzazione nobile del presente è quanto si deve fare per assicurare alle intelligenze una minima protezione dall'azzardo del mercato puro e semplice[9].

Rimane quindi decisamente attuale, se non necessario, l'impegno a continuare a lavorare dentro le culture contemporanee con sguardi e azioni adeguati alla "mutazione" indicata dal saggio di Baricco. Quella mutazione oggi, vent'anni dopo che internet, e relativi *device* per accedervi, hanno in gran parte sostituito la televisione, relativamente alla diffusione di quella che Baricco aveva definito "barbarie", è ancora più facile da mettere a fuoco e, quindi, risulta sempre più urgente elaborare strategie di intervento adeguate alle produzioni culturali attuali.

Non c'è mutazione che non sia governabile... Detto in termini elementari, credo si tratti di essere capaci di decidere cosa del mondo vecchio, vogliamo portare fino al mondo nuovo, cosa vogliamo che si mantenga intatto pur nell'incertezza di un viaggio nuovo... ciò che si salverà non sarà mai quel che abbiamo tenuto al riparo dai tempi, ma ciò che abbiamo lasciato mutare, perché ridiventasse sé stesso in un tempo nuovo[10].

(tecnica zero) tutti fanno installazioni

Si moltiplicano, nelle città e nei paesi, mostre ed eventi che vedono partecipare pittori e, in generale, artisti che una volta sarebbero stati etichettati come "artisti della domenica", con i loro lavori, spesso rimasti per anni al chiuso delle case o, al massimo, mostrati ad amici e conoscenti, magari anche messi in vendita nell'ambito di circuiti strettamente locali. Il fenomeno è molto interessante e intrigante per chi pratica, studia, o semplicemente tiene a cuore ciò che riguarda la cultura di massa e le sue manifestazioni. Ha a che vedere con una specie di riappropriazione della scena pubblica dell'espressione artistica, da parte di chi ha sempre praticato l'arte, non solo come hobby, ma credendoci, rimanendo però fuori dal mercato e quindi fuori dalle gallerie, dai musei, dalle riviste, ignorato dalla critica e dal pubblico culturalmente informato. Nascono anche gallerie e fiere[11] dedicate a questo settore dell'arte contemporanea caratterizzato in gran parte da uno spontaneismo che prova a convivere con pratiche professionali affermate e riconosciute. Si tratta di una produzione caratterizzata dal "fai da te" riguardo alle tecniche, dall'assenza di una formazione solida e aggiornata sulla storia dell'arte, sulle posizioni della critica e, soprattutto, dall'assenza di poetiche, quindi di un pensiero sull'arte o, in generale, sull'espressione.
Si propongono come critici e curatori, appassionati di letteratura, di filosofia e studi umanistici, in grado di scrivere brevi testi a tema. Appartengono a questo settore anche persone che hanno compiuto studi artistici, frequentando istituti d'arte, licei artistici o anche accademie di belle arti, o scuole di architettura, ma non sono riusciti a raggiungere i piani alti dell'arte contemporanea.
Negli ultimi anni, con la possibilità per chiunque di informarsi e informare, grazie a internet, in modo capillare, si è ingigantito il campo di quella parte dell'espressione

artistica che, nella seconda metà del Novecento, era limitato a gallerie d'arte perlopiù situate in località di villeggiatura, spesso termali o, nei centri urbani, dove negozi di corniciai o antiquari ospitavano e ospitano opere d'arte in vendita (il sottobosco si è fatto foresta).
Recentemente anche l'installazione, forma di espressione di per sé non tradizionale, è stata investita da una notevole crescita di interesse e di pratica, e dalla diffusione presso un pubblico prima estraneo alle manifestazioni artistiche[12].
Gli artisti, i poeti, i musicisti, gli scrittori, gli assessori, gli studenti, le maestre con i loro allievi, i centri commerciali... Tutti fanno installazioni, dovunque: nei musei, nelle case, nelle scuole, nelle chiese, nelle rotonde che sempre più spesso degli spazi pubblici ospitano installazioni *site specific*.
L'esigenza di attraversare questo campo, certamente non nuovo ma che piuttosto recentemente si è preso la scena in città e paesi, nasce dall'intenzione di capirci di più, e meglio, per magari trovare nuove fonti di nutrimento, per provare a intravedere possibilità per la conoscenza di potenzialità non ancora espresse. Il fare artistico, da oltre un secolo ridotto, e poi confinato, a contesti elitari, necessita di ipotesi riguardo a dove e quanto sia possibile ampliare il campo e superare quei confini, che comunque continuano a esistere, tra Arte e arte, Architettura e architettura, *elite* e massa, "alto" e "basso". Contaminare programmaticamente "alto" e "basso" potrebbe dissodare terreni fertili di ricerca e lavoro pratico. E l'installazione sembra il mezzo espressivo ideale a questo scopo, ideale a contaminare.
Dunque, "farsi" spazio, nel senso di costruire da sé, nuove possibilità di espressione; nel senso di guadagnare porzioni di spazio, appropriarsene per *parlare* con la propria voce, affermando visioni inedite dell'abitare; e infine, "farsi" spazio nel senso di restituire la propria esperienza di vita in forme che la *traducano* nei linguaggi delle arti, architettura compresa.
Qui si discute il tema dell'installazione: questo libro è una guida, e non lo è.
Come si fa a guidare verso espressioni veraci della contemporaneità? In parte, insegnando.
È un libro per chi vuole imparare a fare installazioni, e per chi vuole insegnare a fare installazioni, per chi vuole realizzare una sola installazione e basta, e per chi vorrebbe realizzare installazioni per mestiere, per chi vuole fare installazioni... "come via".
In verità, l'obiettivo più ambizioso è rivolto a chi non è "addetto ai lavori", né delle arti visive, né dell'architettura. Tentiamo una "mossa del cavallo": trattare dell'installazione e, grazie a essa, portare, chiunque fosse interessato, a prendere confidenza con le modificazioni percettive dello spazio che abitiamo, per poi arrivare a un apprezzamento e una comprensione il più possibile profonda dell'architettura e delle sue complessità.
Si affrontano temi teorici ed esperienze pratiche, mentre si incrociano riferimenti, anche solo accennati, a discipline diverse, spesso anche apparentemente lontane dall'architettura e dalle arti visive.
È questo un lavoro dai contenuti ibridi, che a volte sembra assumere i caratteri di uno zibaldone. Qui spesso si richiamano brani da precedenti nostre pubblicazioni, citandoli letteralmente o parafrasandoli, stabilendo così una rete di connessioni tra momenti diversi, anche lontani, di un percorso di ricerca che dura da alcuni decenni. Inoltre si fa ampio uso di citazioni letterali, per dare così un'idea di conoscenza come

prodotto corale: non si riporta il senso di contributi di tanti autori, filtrato da una propria posizione critica o teorica, ma si propone di ascoltarne direttamente le "voci", intrecciate naturalmente a contributi originali.
Questo lavoro è strutturato in otto parti: *installazioni ovvero architettura per "barbari" consapevoli*, dove si tratta di come certi fenomeni tipicamente elitari dell'arte contemporanea possano investire un pubblico molto più vasto e non specialistico; in "*riedificare l'immaginario*", a partire da una felice intuizione di Germano Celant, si mostra quanto sia necessario lavorare sull'immaginario contemporaneo per liberarlo dai condizionamenti a cui è stato sottoposto, negli ultimi decenni, dalla comunicazione globalizzata; *il museo <-> l'installazione* presenta l'istituzione museale attuale come fonte di ideazione di nuove pratiche espressive, estese a un pubblico da sempre solo destinato al ruolo di spettatore; *capire l'installazione ovvero come immergersi in un "mondo"*, dovrebbe aiutare, chiunque sia interessato a esprimersi nelle arti dello spazio abitato, a scandagliare le possibilità di uno strumento tipico della modernità, potenzialmente alla portata di chiunque intenda farne uso; con *fare installazioni. suggerimenti per ideare modificazioni dello spazio abitato* si entra nel campo dei suggerimenti, delle suggestioni, delle esplorazioni pratiche per poter giungere piuttosto rapidamente ad avere dei risultati nella capacità di modificare le condizioni percettive e dunque emozionali di un qualsiasi spazio dato, dalla stanza di una casa, a un capannone dismesso, a uno slargo urbano...; *insegnare l'installazione* apre una parentesi sulle nostre esperienze didattiche che hanno portato nel tempo alla convinzione che essere in grado di fare installazioni, oltre a gratificare i desideri espressivi di chi lo voglia utilizzare come strumento, avvicina alla comprensione delle modificazioni di spazio che l'architettura induce, con modalità anche più complesse dell'installazione; *paris place mazas, un'architettura d'insieme. un racconto su dei semi gettati nel terreno dell'architettura di domani*, è una cronaca, giorno dopo giorno, dei lavori del Workshop internazionale *La Pensée mise en Oeuvre. Place Mazas*, all'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine, con ampie "finestre" sui presupposti teorici dell'esperienza che, nello stesso tempo, attraversa la classica progettazione di atelier e la costruzione di un manufatto in un punto irrisolto del centro della capitale francese; il libro si conclude con *artefatti in quota. installazioni alpine (e altre misurazioni) di martino pedrozzi*, che presenta le esperienze probabilmente più concrete e significative, tra quelle viste negli ultimi decenni, di cosa possa essere un'installazione di architettura di grande potenza espressiva, spaziale, costruttiva. Inoltre la ricerca di Pedrozzi, pur nel suo percorso assolutamente concreto delle realizzazioni, tocca diversi dei temi di natura teorica e concettuale che sono alla base di questo libro.
Sullo sfondo dei testi dei diversi capitoli scorrono immagini di installazioni, o di architetture di carattere installativo. Le installazioni possono anche semplicemente intendersi come una parte del mondo che abitiamo. Le immagini qui non sono illustrazioni direttamente riferite ai testi, almeno non sempre, ma hanno una funzione diversa: nel loro insieme dovrebbero mostrare uno spaccato di quella parte del mondo modificato dalle installazioni, quindi una specie di "altro mondo" dentro il mondo. Un mondo che sta lì a ricordarci quanto le

alterazioni (immotivate, senza scopi pratici) degli *status quo* percettivi possono darci in termini conoscitivi.
Sono presentati interventi realizzati da artisti e architetti di fama, con mezzi e risorse che non sempre sono alla portata di non addetti ai lavori che decidano di cimentarsi nel campo dell'installazione. Riteniamo giusto che si conoscano le grandi opere nel campo dell'installazione anche se lo scopo del libro non è certamente quello di mettere chiunque in grado di fare capolavori. Qui semplicemente abbiamo cercato di rendere utilizzabile per chiunque lo desideri uno strumento libero dai vincoli delle tecniche, tipici di altri strumenti espressivi, come la pittura, la scultura, la fotografia... Un'installazione, perché sia realizzata, molto spesso richiede l'ideazione, l'elaborazione di soluzioni tecniche pensate *ad hoc*; proprio quest'ultima caratteristica la rende strumento espressivo potenzialmente praticabile da chiunque.

se "abitare è arte d'insieme" e l'installazione contribuisce a "fare luoghi"[13]

Le persone sono luoghi
e ogni epoca li ricostruisce[14].

Un paesaggio è la forma che assume uno spazio abitato.
Abitare è un vissuto di paesaggi plurimi che riguardano spazi di scala diversa.
I nostri individuali paesaggi interiori prendono forma grazie all'interazione con altri, allora abitare non può che intendersi come arte d'insieme.
Ma cosa è un'arte d'insieme?

La pratica della Musica d'insieme si pone come strumento metodologico privilegiato. Infatti l'evento musicale prodotto da un insieme, e opportunamente progettato sulla base di differenziate capacità operativo-strumentali, consente, da parte degli alunni, la partecipazione all'evento stesso, anche a prescindere dal livello di competenza strumentale raggiunto[15].

L'espressività di un agire estetico come arte d'insieme sta nel progettare il modo di immaginare "sulla base di differenziate capacità operativo-tecniche". Solo così si può riuscire a consentire "la partecipazione all'evento, anche a prescindere dal livello di competenza raggiunto".
Si tratta dunque di riflettere a fondo sulla questione della *partecipazione*, per fare di questa una dinamica culturale reale, scevra da ogni retorica.
La partecipazione, prima che pratica politica o di psicologia sociale, è fatto culturale. Non può che essere interazione, ibridazione, *meticciaggio* tra culture, ma anche discipline diverse.
Per attuare concretamente un processo di partecipazione può accadere dunque di dover mettere in gioco la conoscenza accumulata da esperti in discipline diverse, in confronti anche serrati con chi abita.
Ma come può essere composto quell'*insieme* che dovrà produrre una modificazione dello spazio abitato, quindi *spazio nuovo da abitare*, e i suoi paesaggi?
L'insieme si può comporre realizzando connessioni tra forme di conoscenza diverse: archeologia, architettura, estetica, filosofia, geografia, letteratura, sociologia, urbanistica, arti visive, antropologia, musica, poesia... e storie, resoconti emozionali di esperienze, più o meno intense, di vita vissuta.
Stabilire un piano di dialogo tra discipline diverse e culture diverse: il paesaggio stesso è quel piano. Elaborare strategie che permettano di integrare valori che danno forma alla Cultura, insieme a valori, forme, linguaggi delle espressioni di *grassroots*, *mainstream*, *street culture*, delle cosiddet-

te *sottoculture* per trasformare lo spazio abitato, costruendo paesaggi inediti, appropriati alla contemporaneità.
Si tratta di tracciare aree per nuovi domini di definizione culturale, per l'azione sullo spazio da abitare: conoscenze espresse da una costellazione di culture consolidate (anche accademiche) che incrocino conoscenze espresse da una costellazione di culture dei luoghi contemporanei.

Con luogo si identifica un ambito spaziale, determinato materialmente o mentalmente, che abbia *riconoscibilità*[16].

Ora una doppia premessa al *fare luoghi*: l'idea di luogo come *vissuto* che accade nel mondo fisico, e il suo essere *entità ibrida*.

Intendiamo un insieme, fatto di cose concrete con la loro sostanza materiale, forma testura e colore. Tutte queste cose insieme definiscono un "carattere ambientale", che è l'essenza del luogo[17].

All'origine della visione dello spazio qui espressa c'è il lavoro teorico di Christian Norberg-Schulz, la sua idea di *Genius Loci* come forma simbolica del legame tra *sito* di natura e *luogo* di cultura e il saggio *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* di Néstor Garcia Canclini, antropologo della cultura messicano.

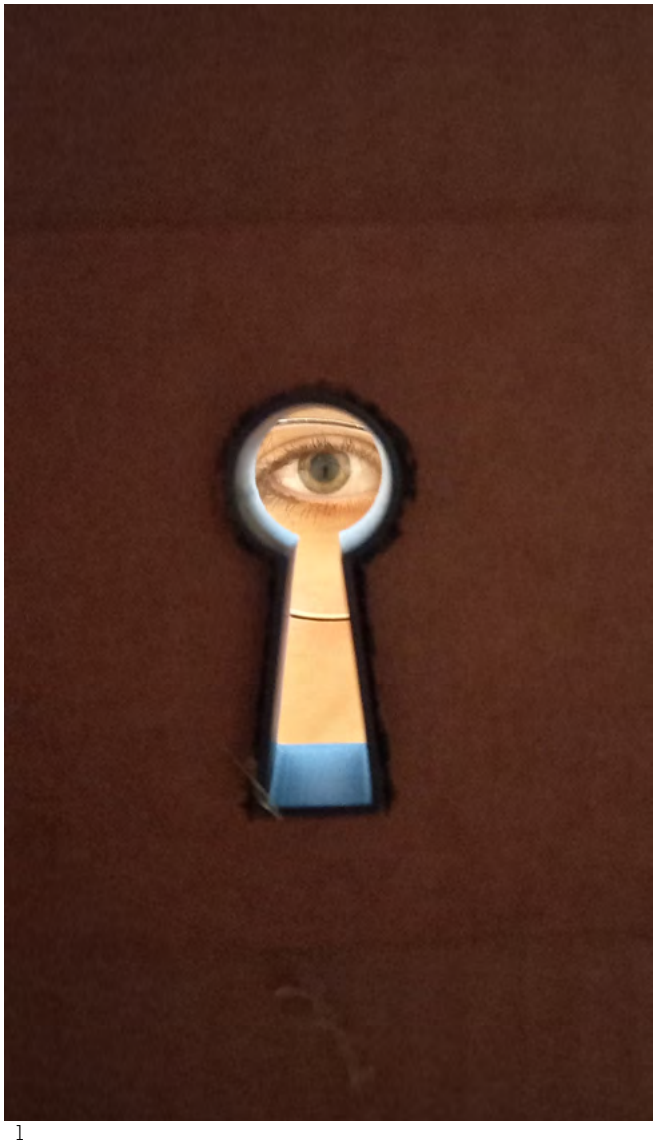
La modernità è ibrida. È fatta di incroci e mescolanze tra il tradizionale e il nuovo[18].

E anche incroci tra il "colto" e il "popolare", l'"alto", il "basso" e il "massivo", per quanto possano valere, con tutti i loro limiti, questi aggettivi.
Su queste premesse è possibile iniziare a delineare alcune azioni concrete possibili per *fare luoghi* propri a una contemporaneità culturalmente ibrida.

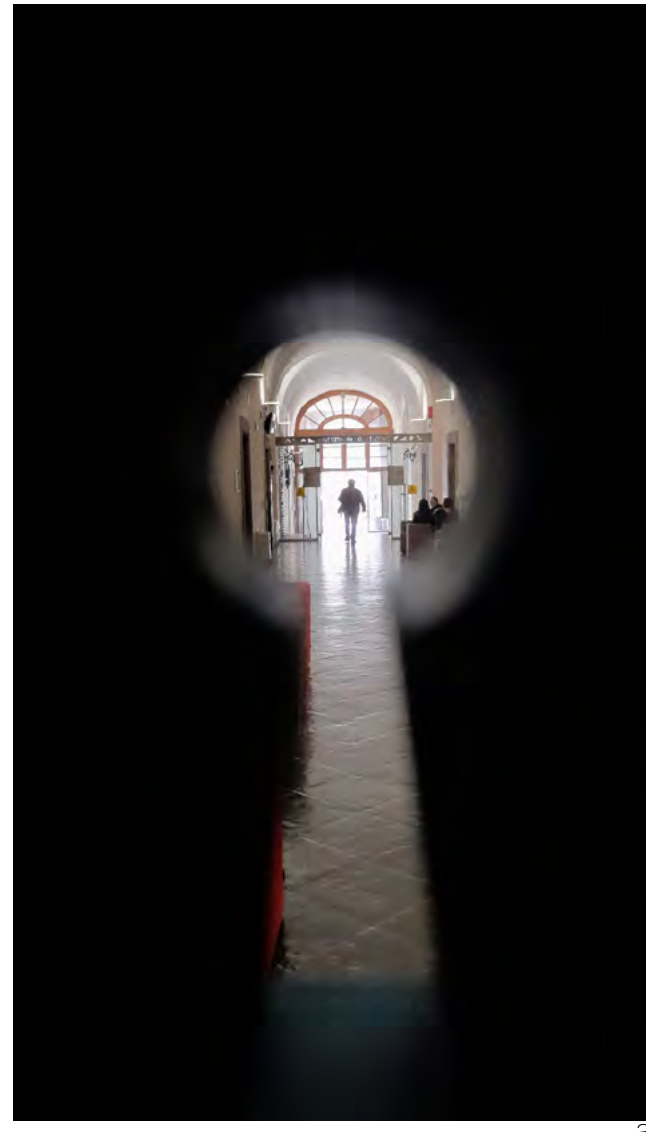
Per *fare luoghi*, ci si muove fisicamente nello spazio abitato – lo spazio che già esiste.
E si immagina lo spazio da abitare – lo spazio che vorremmo.
Agire *nello* spazio *abitato*: abitare *camminando* nello spazio; abitare *ascoltando* lo spazio; abitare *sentendo* lo spazio; abitare *descrivendo* lo spazio.
Agire *per* lo spazio *da abitare*: abitare *immaginando* visioni; abitare *facendo* luoghi.
Un ultimo auspicio: che l'installazione, come strumento espressivo non esclusivamente utilizzato da addetti ai lavori, per come viene qui delineato, possa dare opere che facciano *germogliare* semi ideali gettati nel terreno dell'architettura di domani.

1. A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, (1981), Pratiche Editrice, Parma 1990, pp. 92-93.
2. E. L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio Venezia 1967. Là, nell'"Introduzione a Boullée", un giovane Aldo Rossi commentando l'opera di Boullée, la considera una forma di "razionalismo esaltato".
3. F. Ermini, *Antipensiero. Fabula*, Introduzione di L. Saviani, Moretti & Vitali, Bergamo 2023, p. 21.
4. "Essenza", *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Garzanti, Milano 1981, p. 271.
5. G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, Cronopio, Napoli 2003, p. 35.
6. M. Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Prestel Verlag, Munich 2003, p. 25 (t.d.A.).
7. "Epilogo. La grande Muraglia", A. Baricco, *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 178-179.
8. Gli articoli saranno raccolti in A. Baricco, *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Feltrinelli, Milano 2006.
9. A. Baricco, "Schizofrenia", *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 161-162.
10. A. Baricco, "Epilogo. La grande Muraglia", *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 179. Il successivo saggio di Baricco, sulla cosiddetta rivoluzione digitale, apre orizzonti altri alla pratica dell'installazione che mostrano la necessità di tracciare al più presto nuovi percorsi di ricerca sul tema; si veda: *The Game*, Einaudi, Torino 2018.

11. Un esempio per tanti: *ARTEPADOVA*, https://www.artepadova.com/
12. "Una delle caratteristiche principali per definire un'opera d'arte installativa è il fatto che essa abbia come soggetto principale il fruitore. Tutto deve essere costruito per modificare o comunque sollecitare la percezione dello spettatore che diviene parte integrante del lavoro: parallelamente, è essenziale l'*ambiente* nel quale l'opera è integrata. Questa peculiarità distingue peraltro l'installazione dalla scultura...", https://it.wikipedia.org/wiki/Installazione_(arte)
13. Il paragrafo richiama in estrema sintesi i contenuti dell'articolo "Fare luoghi. Abitare come arte d'insieme", in AA. VV., *Dare senso al paesaggio. Convocare esperienze, immagini, narrazioni*, vol. II, (a cura di S. Aru, M. Tanca), Mimesis Edizioni, Milano 2015, pp. 261-278.
14. red., *Sei inediti di Domenico Cipriano*, "Poetarum Silva", http://poetarumsilva.com/2014/04/06/inediti-di-domenico-cipriano/
15. Il Ministro della Pubblica Istruzione, *Esemplificazioni metodologiche*, "Decreto ministeriale 6 agosto 1999", n. 201.
16. *Luogo*, "Wikipedia. L'enciclopedia libera", http://it.wikipedia.org/wiki/Luogo
17. C. Norberg-Schulz, *Genius loci*, Electa, Milano 1979, p. 6.
18. N. Garcia Canclini, *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità* (1990), Guerini e associati, Milano 1997.



1



2

1. installazioni. ovvero architettura per "barbari" consapevoli

1.1. per cominciare, cosa è lo spazio?

1.1.1. *lo spazio ha forma*

Per chi voglia ideare e realizzare, o anche solo comprendere approfonditamente, un'installazione, è fondamentale avere consapevolezza della natura dello spazio che si va a modificare. Qui si definisce un modo elementare di osservare lo spazio, a partire dalla sua forma.
Non è immediato associare allo spazio l'idea di forma, perché in genere lo si pensa in quanto vuoto, come qualcosa di impalpabile, e di indeterminato. Di fatto lo spazio in sé appare immateriale, sono gli elementi fisici (muri, soffitti, pavimenti...) che gli danno forma ad avere peso, densità, colore, grana... consistenza materiale.
Cerchiamo allora un modo per immaginare, per visualizzare la forma dello spazio.

Pensiamo a come si fa un cubetto di ghiaccio. Si utilizza un contenitore cavo nel quale si versa dell'acqua che poi si lascia ghiacciare, per poi estrarne il cubetto.
Immaginiamo di sostituire quel contenitore cavo con la stanza nella quale ci troviamo in questo momento. Questa stanza, serrate porte e finestre, è riempita d'acqua; l'acqua si raffredda con macchinari speciali, fino a ghiacciarla. Dalla stanza sono poi demolite le pareti, la copertura e il pavimento; quello che rimane è un gigantesco cubetto di ghiaccio: questa è la forma dello spazio che noi stiamo abitando.
Per vedere la forma di uno spazio abbiamo dovuto, con un paradosso, renderlo materia solida, concretizzarlo. Ma quello che questa semplice dimostrazione pratica ha messo in luce è un altro fondamentale aspetto degli invasi che abitiamo: una dualità che, a seconda di come la si consideri, definisce le coppie di opposti contenitore/contenuto, involucro/spazio interno, addirittura, nelle analisi semiologiche, significato/significante.
In un edificio il contenitore, l'involucro, è costituito dai suoi muri o dalle sue vetrate che separano gli spazi interni dall'esterno. Questa dualità, il modo in cui i suoi termini sono interpretati, determina modi molto diversi di considerare gli spazi che abitiamo[19].

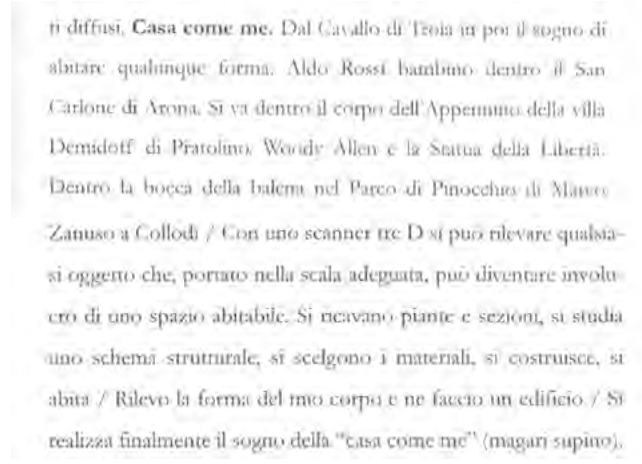
Paul Rudolph ha detto:

Lo spazio architettonico è simile al movimento dell'acqua. Ha una velocità, ci sono correnti trasversali di movimento, sbalzi in avanti o verso l'alto, può colare a un punto morto, può essere profondo e largo, o poco profondo e ancora, può gorgogliare con l'unione di affluenti, si può agitare, saltare verso l'alto o cadere precipitosamente, l'acqua può essere fotografata, lo spazio non può, se non in una tempesta di polvere[20].

1.1.2. *scultura o spazio? la dialettica dentro/fuori*[21]

Se devo giudicare un palazzo, lo valuto per come appare guardandolo da fuori o per le qualità delle sue stanze, dei suoi interni?
Benché sembri scontato bisogna sottolineare che gli edifici sono costituiti da un fuori, che chiamiamo involucro, e un dentro, che chiamiamo spazio interno.
Nei discorsi sull'architettura, e in generale sullo spazio che abitiamo, non è così ovvio tener sempre in conto di questa condizione di dualità, che pure serve a spiegare meglio il significato di certi edifici.
Siamo abituati a considerare l'edificio come puro oggetto, di grandi dimensioni ma pur sempre un oggetto, quindi perlopiù valutato solo dall'esterno, per la sua immagine, come un tutto pieno, nei casi migliori come una scultura: cioè siamo abituati a considerare l'architettura solo per il suo involucro, come un oggetto artistico in cui prevale l'apparenza esteriore. È consuetudine.
Del resto anche la storiografia e la critica

dell'architettura trattano gli edifici soprattutto come oggetti di una certa epoca: gli stili storici sono definiti rispetto alle caratteristiche dell'involucro, del contenitore, lasciando spesso in ombra le caratteristiche spaziali degli edifici, proprio come se essi fossero pieni dentro, privi di ambienti, di stanze, di spazi.
Superare questo modo di vedere è importante, non solo per il fatto che negli spazi interni si svolgono delle attività che è fondamentale organizzare, ma soprattutto perché resti intatta la possibilità di esperienze nuove e significative che il muoversi attraversando spazi interni offre. Solo riconoscendo il valore di queste potenzialità, chi pensa un progetto di architettura può lavorare proficuamente, non solo sulla forma degli interni, ma soprattutto sulle relazioni tra essi e con gli esterni che circondano l'edificio, per riuscire a ottenere un organismo il più possibile ricco di sollecitazioni per chi ne fruisce.
Ne consegue che è importante abituarsi a pensare gli edifici concentrando l'attenzione su quello che - gli involucri che li avvolgono - contengono. Se le architetture in quanto oggetti sono più semplici da comprendere, pensare a esse in quanto spazi, cavità, sistemi di vuoti, può risultare non immediato; lo spazio stesso diventa così un vero e proprio campo di studio e di ideazione.
Resta comunque il fatto che le architetture sono pur sempre anche degli oggetti scultorei di grandi dimensioni che si trovano inseriti dentro la scena della città dandole forma e carattere.
Questi temi hanno caratterizzato una parte importante del dibattito sull'architettura moderna, nella seconda parte del Novecento. Su di essi si sono confrontate visioni che concepiscono l'architettura come oggetto, con altre che considerano l'architettura essenzialmente come spazio interno; l'involucro, che ne dà l'immagine dall'esterno, non è che traccia del vuoto che contiene[22].


ti diffusi, **Casa come me.** Dal Cavallo di Troia in poi il sogno di abitare qualunque forma. Aldo Rossi bambino dentro il San Carlone di Arona. Si va dentro il corpo dell'Appennino della villa Demidoff di Pratolino. Woody Allen e la Statua della Libertà. Dentro la bocca della balena nel Parco di Pinocchio di Mauro Zanuso a Collodi / Con uno scanner tre D si può rilevare qualsiasi oggetto che, portato nella scala adeguata, può diventare involucro di uno spazio abitabile. Si ricavano piante e sezioni, si studia uno schema strutturale, si scelgono i materiali, si costruisce, si abita / Rilevo la forma del mio corpo e ne faccio un edificio / Si realizza finalmente il sogno della "casa come me" (magari supino).

1.1.3. *abitare un oggetto (se dentro c'è spazio)*[23]

In genere si è abituati a guardare, e giudicare, un qualsiasi manufatto abitabile, da fuori, da come appare guardandolo a distanza, o girandoci intorno. Le nostre percezioni ci danno così un'impressione di quel manufatto. Ma se quell'"oggetto" ha una porta, un'entrata, ci immergiamo nel suo interno e, dunque, in un altro mondo di percezioni, che possono essere anche molto più intense e significative di quelle sperimentate "da fuori".
In passato, pur di realizzare segni costruiti che colpivano l'attenzione dei passanti si sceglievano degli oggetti della vita quotidiana, gli si cambiava la scala e li si trasformava in edifici con uno spazio interno abitabile.
Le stazioni di servizio delle highway americane, documentate da Peter Blake in God's Own Junkyard, sono edifici costruiti come grandi oggetti abitati. E allora le forme di un cane, una mucca, un bricco per il latte,

3

4

5

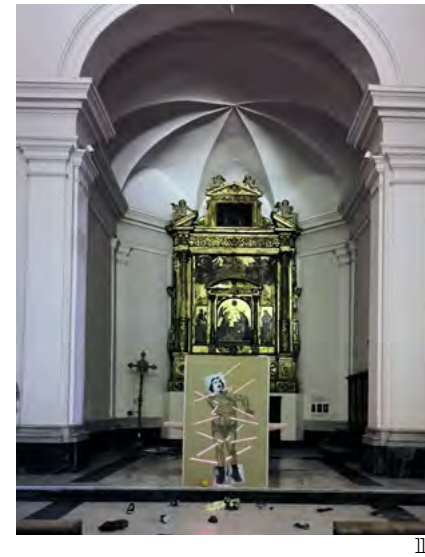
6

7

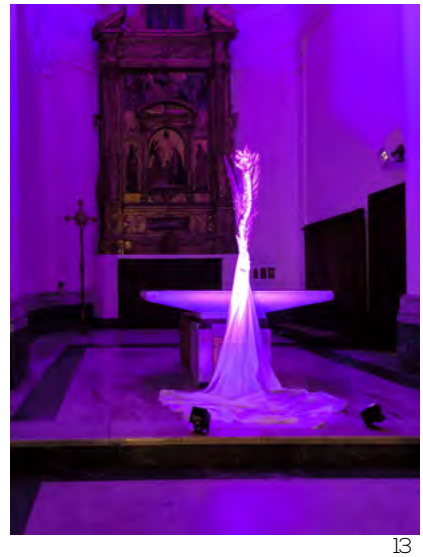
8

9

10


11

12


13

14

una macchina fotografica o un sandwich diventano veri e propri edifici, nei quali entrare e fare delle cose.
In Italia, si pensi a Marco Zanuso e Piero Porcinai, con La Balena nel Parco di Pinocchio a Collodi realizzato tra il 1962 e il 1972, il San Carlone di Arona del 1698, del Giambologna, Il Colosso dell'appennino nella Villa Demidoff a Pratolino di Fiesole, opera del 1577, al Parco dei Mostri, del 1547 a Bomarzo, immaginato da Pirro Ligorio. E naturalmente, l'icona platenaria di Frédéric-Auguste Bartholdi, Gustave Eiffel, Liberty Enlightening the World (Statua della Libertà) 1886[24], e indietro nel tempo fino al Cavallo di Troia, "madre" di tutti gli oggetti abitabili.

1.1.4. *esercizio: oggetti che diventano spazi abitabili (vedere lo spazio di una cosa)*

Questo interno-esterno dell'architettura mi è stato certamente suggerito dal San Carlone di Arona. È qui che i limiti disciplinari dell'architettura, della macchina, dello strumento, si fondono in un'invenzione meravigliosa. Come nella descrizione del cavallo omerico, il pellegrino entra nel corpo del santo, come in una torre o un carro governato da tecnica sapiente. Salita la scala esterna del piedistallo, la ripida ascensione all'interno del corpo rivela la struttura muraria e le saldature delle grosse lamiere. Infine la testa è un interno-esterno; dagli occhi del santo il paesaggio del lago acquista contorni infiniti, come un osservatorio celeste.
Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*

La cosa più difficile è prendere una scatola di latta per il tabacco, metterci porte e finestre, e fare in modo che abbia sempre il carattere di una scatola di tabacco.
Frank O. Gehry

Il tema qui è la comprensione della relazione tra un involucro contenente e lo spazio contenuto che esso racchiude.
Attraverso la manipolazione dell'oggetto scelto, si propone una riflessione sul significato delle operazioni che si mettono in atto quando si assegna una scala a un modello dato, e quando si disegnano piante, sezioni, prospetti dell'oggetto.

I. Si sceglie un oggetto dotato di una cavità (L'"oggetto" può essere la scansione 3D del proprio corpo).
II. Si realizza un CALCO in DAS della cavità dell'oggetto scelto.
III. Si studia la forma dell'oggetto scelto, dotato di vuoto interno, e del calco attraverso SCHIZZI, DISEGNI A MANO LIBERA e FOTOGRAFIE.
Capire le PROPORZIONI dell'oggetto: quante volte la profondità sta nella larghezza e quante volte nell'altezza?
IV. L'oggetto viene considerato un plastico a cui assegnare una scala: quante volte ci sta, in altezza, la figura umana? Nei disegni a schizzo si introduce la figura umana per dare delle dimensioni in scala all'oggetto.
V. A mano libera si disegnano piante, prospetti, sezioni, viste etc. dell'OGGETTO.
Le sezioni orizzontali che generano le piante saranno fatte a livelli diversi; le sezioni verticali in più punti notevoli dell'oggetto. In piante e sezioni va riportato lo SPESSORE dell'involucro.
VI. Digitalizzazione IN SCALA dei grafici relativi all'oggetto, ora divenuto un edificio.
VII. Si studiano delle possibilità di MODIFICAZIONE dell'oggetto come modello di spazio abitabile, attraverso il disegno a schizzo.
L'oggetto è ora il modello in scala di uno SPAZIO UNICO, NON UNA CASA!
L'interno sarà uno SPAZIO UNICO senza solai, a quote oltre il piano terra, che determinino piani (a un livello superiore, possibili solamente ballatoi e/o balconi ad affaccio interno, raggiunti da scale o ram-

pe, nel caso di edifici con altezza dell'ambiente che li permetta).
Si tratta di un semplice VUOTO ABITABILE, dunque non è prevista alcuna funzione d'uso specifica: NO CAMERE, NO BAGNI, NO PIANI SUPERIORI.
Un ruolo fondamentale assumeranno l'INGRESSO e le BUCATURE che regolano l'accesso della LUCE SOLARE e i materiali scelti.
VIII. A mano libera si disegnano piante, prospetti, sezioni, etc. del MANUFATTO ideato.
Le sezioni orizzontali che generano le PIANTE saranno fatte a livelli diversi; le SEZIONI verticali in più punti notevoli dell'oggetto.
In piante e sezioni va riportato lo SPESSORE murario e dei solai dell'involucro.
IX. Digitalizzazione del nuovo oggetto architettonico anche solo attraverso grafici e immagini 2D.
X. Si costruisce un MODELLO in scala e si disegnano viste a mano libera, o IN DIGITALE, per cogliere il carattere spaziale del semplice organismo, immaginando di camminarci intorno e dentro.
L'idea è compiere una VISITA dell'oggetto architettonico: girare intorno (l'oggetto nello spazio da diversi punti di vista) andare dentro, come un lillipuziano visitare l'interno del modello e produrre immagini delle viste (campo, controcampo, vista centrale, viste scorciate, sequenze di avvicinamento).
Nel modello si possono inserire scritte, oggetti, disegni, fotografie etc.
Indicazioni generali:
* I disegni possono essere realizzati con qualunque tecnica, materiale e colori, come pure il modello.
* È opportuno realizzare una sequenza di fotografie dell'oggetto iniziale, del modello finale e di viste ricavate dal modello digitale, anche degli INTERNI.
* e/o un COLLAGE che sintetizzi la proposta.
* e/o un VIDEO (durata 1') che sintetizzi la proposta.

1.1.5. *la forma del corpo di una persona diventa spazio: "la casa come me"*

Il tema simbolico è l'assunzione dello spazio come medium comunicazionale: un oggetto architettonico immaginato come espressione/rappresentazione di sé, in quanto inizio di un processo di RIEDIFICAZIONE DELL'IMMAGINARIO.
Curzio Malaparte, definiva l'edificio su punta Massullo a Capri, noto come villa Malaparte, "la casa come me"[25].

1.2. lo spazio "esaltato". saper abitare meglio

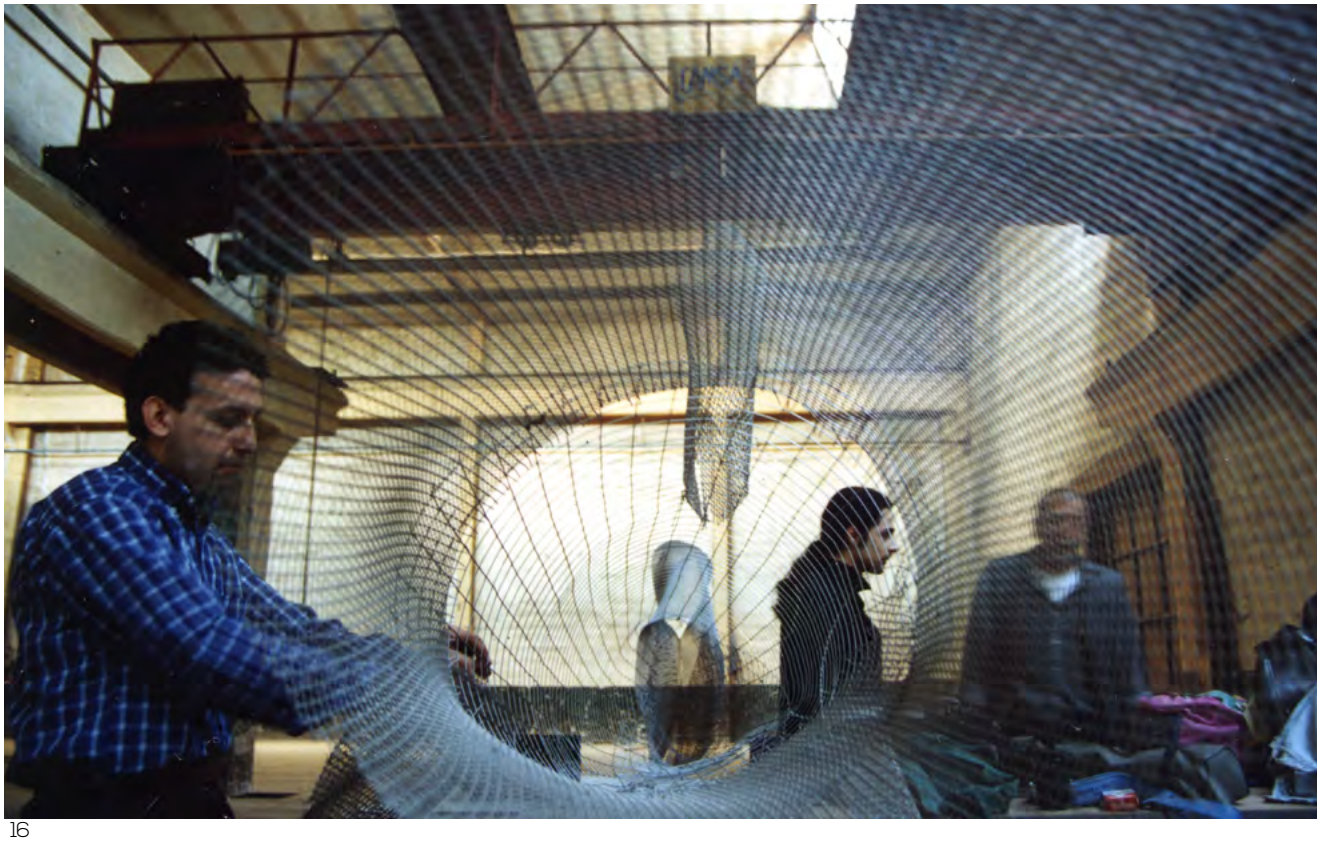
1.2.1. *abitare/avere*

Abitare è soddisfare i bisogni primari di protezione, comfort, salubrità, ma anche e soprattutto, è "avere"[26].
"Avere" con frequenza è "abitare". Avere nel senso di appropriazione affettiva, emozionale non di possesso materiale, di proprietà: "avere" come far proprio, appropriarsi di uno spazio attraverso la consuetudine delle percezioni e degli stati emozionali.

> I luoghi li avverti se li hai vissuti, diventano parte di te[27].

Abitare è atto perenne, l'uomo abita sempre. È un'esperienza priva di soluzione di continuità. È la più ampia esperienza conoscitiva che arricchisca i sensi. Perciò lo spazio abitato deve essere fatto oggetto di una piena consapevolezza percettiva e, conseguentemente, emozionale.Chiunque, ne sia o meno consapevole, abita. Chiun-

15



16

que può abitare meglio.
Abita! Abitati!
Se guardiamo alla lingua inglese, tutto appare ancora più chiaro:
Il verbo TO LIVE si usa sia per dire ABITARE che per dire VIVERE.
Il verbo TO INHABIT per dire "abitare" si usa molto più di rado, perlopiù in contesti di tipo burocratico, quindi TO LIVE = ABITARE = VIVERE, le forme verbali "vivere" e "abitare" esprimono la stessa esperienza.

Quando Van Gogh dipinge la sua stanza di Arles, dipinge uno spazio personale. Non solo mobili e oggetti parlano del pittore, ma il modo in cui sono dipinti fa sì che la sedia sia Van Gogh, il letto sia Van Gogh, la finestra sia Van Gogh, i quadri siano Van Gogh. Si tratta di una rappresentazione che riflette uno spazio abitato, posseduto[28].

1. 2. 2. *lo spazio "esaltato"*[29]

A proposito dell'architettura di Étienne-Louis Boullée, l'architetto Aldo Rossi aveva parlato di "razionalismo esaltato". Quando, uno spazio è pensato in modo che la funzione, l'uso pratico passino in secondo piano rispetto alle percezioni (e quindi alle emozioni) che si vivono al suo interno, parliamo di "abitare esaltato".
Pensare e immaginare lo spazio abitato, portando l'attenzione principalmente sui caratteri percettivi, sensoriali ed emozionali, porta il fruitore a comprenderlo a un livello più profondo della semplice soddisfazione della funzionalità.
In architettura lo spazio "servito" è quello dove accade l'evento spaziale, percettivo ed emozionale centrale (spesso è quella parte maggiormente descritta, fotografata di un'opera) che è l'elemento esaltatore di un'architettura. In quell'evento la funzione, se c'è, passa in secondo piano. Liberare l'architettura dalla funzione d'uso pratico: o lo fa il tempo - gli edifici in abbandono, i resti archeologici... che pure mantengono valori percettivi intensi, a volte addirittura amplificati dalle condizioni "nuove", dallo svuotamento dell'uso pratico - oppure lo fa chi disegna monumenti, memoriali, padiglioni, landmark, opere di Land Art, di Street Art, chi enfatizza l'arte di costruire un muro realizzandolo con particolare cura o virtuosismo tecnico nell'assemblaggio degli elementi costitutivi, chi fa arte parietale, o Wall Art, oppure l'architettura solo disegnata, come pure l'architettura visionaria[30].
Ci sono scenari espressivi da considerare che prescindono dalla funzione pratica di uno spazio, e ne intensificano i caratteri percettivi. Quando il lavoro si concentra sul plasmare i caratteri acustici di uno spazio, parliamo di acustica esaltata[31].La performance è una forma di comportamento esaltato. Quando lo spazio abitato, che sia un ambiente all'interno di un edificio, uno spazio urbano o di natura, diventa scenario di azioni performative, cioè di atti assolutamente privi di scopo pratico, volte solo a mutare le condizioni percettive (dunque emozionali) di quello spazio attraverso i comportamenti: azioni assolutamente arbitrarie di uno o più performer. Allora, l'abitare quotidiano diventa, per il tempo della trasformazione percettiva prodotta dall'azione, "abitare esaltato".
Poiché un'installazione determina condizioni percettive nuove in uno spazio esistente senza alcuna funzione d'uso che non sia la modificazione dell'atmosfera di quello spazio, l'installazione è da intendersi come una forma di "architettura esaltata"[32].

1. 2. 3. *memorabilia. uno spazio esaltato*

17

18

19

MEMORABILIA
Architetto autobiografo. Il tempietto *di Boscofangone*

Raffaele Marone

L'architetto e l'autobiografia. L'autobiografia di un architetto è un racconto di luoghi, edifici, libri. Indicare un "oggetto" da salvare per portarlo nel futuro chiama al confronto con la propria memoria, con l'autobiografia. Ma ogni autobiografia chiama ad un inevitabile confronto con le proprie ossessioni.

Le ossessioni non sono ordinate secondo scale di valori: luoghi, edifici, libri - di importanza culturale, storica, scientifica anche non ufficialmente riconosciuta - a seconda del compito che l'architetto in un dato momento si trova a dover affrontare, affiorano, senza intenzione, dall'immaginario e attorniano il pensiero progettuale, impossessandosene.

Bambini in bicicletta, sotto il sole di giugno faticosamente procedevano verso il castello sulle colline di Cancello, sobbalzando sullo sterrato tra alti pareti di fusti di canapa e tabacco. Improvviso appariva il tempietto, presenza straniante, misteriosa in mezzo a quelle campagne allora fatte solo di terra, piante, canali di acqua limpida, pagliai, alberi e qualche cane.

Per l'autobiografia di una comunità. Molti abitanti dell'area considerano il piccolo manufatto di Boscofangone un tempietto, per altri è un enigma. Gli enigmi fertilizzano l'immaginario, e l'autobiografia riempiendola di domande in forma di figure. L'autobiografia, in quanto indagine sulla propria memoria, offre all'architetto che la scrive e la riscrive ragioni e oggetti di riflessione che danno forma al suo pensiero critico. Il progetto trascende la dimensione privata della memoria personale "mescolando autobiografia e storia civile" dei luoghi. In tal modo il dato autobiografico si libera del carattere soggettivo. L'architetto inserisce l'oggetto scelto nel respiro del tempo collettivo, contribuendo attraverso il progetto a dare un senso, ad orientare alla trasformazione, che altrimenti comunque avverrà, di un punto specifico dello spazio abitato. L'autobiografia dell'architetto è un elenco da cui estrarre indizi, elementi utili ad elaborare strategie per indicare vie possibili dell'abitare che verrà, può dunque essere messa al servizio della scrittura di autobiografie delle comunità; che sono polimorfe, plurali, ibride, proteiformi. L'architetto individua e disegna lo spazio che ospiti, fondendosi simbioticamente con essi, i segni della memoria che una comunità raccoglie, come in un'installazione *site specific*.

Dare case alla memoria. 1981: a Firenze si tiene una grande mostra sull'opera di Joseph Cornell, e viene pubblicato il catalogo; negli Stati Uniti esce l'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi[1]. Due libri su memoria e autobiografia fondamentali, e oggi ancor di più, per cercare dei modi di elaborare il presente come legame tra ciò che è stato e ciò che sarà dell'abitare. Le scatole di frammenti mnemonici di Joseph Cornell sono dei monumenti al quotidiano che testimoniano di un tempo nel quale la cancellazione della memoria subisce una repentina accelerazione. Le cose di sempre cominciano a sparire, una dopo l'altra, sempre più rapidamente. E allora bisogna conservare, qualunque cosa a prescindere che abbia un valore oggettivamente riconosciuto e riconoscibile, qualunque frammento materiale, qualunque reperto permetta alla memoria di aggrapparsi a ciò che è stato, prima che scompaia del tutto, prima che un oblio totale lasci una inabitata, inabitabile *tabula rasa*. Edifici come il *tempietto* di Boscofangone ma anche di diversa scala, oltre le logiche del restauro, possono diventare *case* abitate da frammenti mnemonici fondativi di nuovi orizzonti di senso da assegnare a quelle porzioni dello spazio abitato in cui il consumo senza limiti di suolo, di spazio, di senso ha mutilato la memoria. Manufatti ritenuti minori, ma che il tempo ha finora trattenuto, magari in abbandono, come fossero grandi scatole di Cornell, possono contenere raccolte di frammenti di memoria. Non si tratta di produrre evocazioni di carattere romantico nello spazio abitato; il ruolo dell'architetto è rintracciare manufatti perduti all'abitare carichi però di quella evidenza indecifrabile che ne ha permesso l'esistenza. Sono proprio quelle schegge che permangono, quei segni che, pur privi di usi e di vincoli di qualsiasi genere, persistono, perché inspiegabilmente la memoria non cancella, a poter divenire agenti di trasformazione orientata da un senso. È proprio quell'esserci di un manufatto, privo di un senso assegnato, che può aprire al senso possibile, testimoniando, in quanto contenitore di memoria collettiva, la presenza del passato dentro il futuro. Attraverso il progetto della contemporaneità.

[1] McShine K. (a cura di), *Joseph Cornell*, Centro Di, Firenze 1981; Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, la prima pubblicazione era uscita negli Stati Unitit per MIT Press, in lingua inglese, nel 1981.
L'anno precedente la Prima Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia aveva proposto *La presenza del passato* come tema, con il catalogo della manifestazione: Portoghesi P. (a cura di), *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*, Electa, Milano-Venezia 1980.

MEMORABILIA
Architetto autobiografo. Il tempietto *di Boscofangone*
Raffaele Marone

40°58'20.1"N 14°27'24.7"E

Un piccolo manufatto costruito in muratura di pietra di tufo, rivestita di intonaco di sabbie scure, vesuviane.

A Boscofangone, sulla sponda destra di un ramo dei Regi Lagni, sistema di canali realizzato all'inizio del XVII secolo, in epoca vicereale, per bonificare gli acquitrini prodotti dalle piene del fiume Clanio.

Unicum architettonico per questi territori, lacerto monumentale di un sistema insediativo rurale oggi nel suo insieme allo stato di rudere; la funzione probabilmente, come ora, di servizio alle attività agricole: sorta di pagliaio pietrificato, una volta immerso nei campi di canapa e tabacco, oggi ha per sfondo prossimo i capannoni di un'industria aeronautica; più a nord l'orizzonte è chiuso da una linea di colline *morsicate* da cave di calcare.

Verso sud la piana, un tempo detta di Terra di Lavoro, è terminata dalla forza iconica del Monte Somma, ovvero "il lato nascosto" del Vesuvio, che chiude al mare della baia di Napoli.

1.3. l'installazione e/è architettura. fare pratica nelle arti dello spazio

1.3.1. *installazione e/è architettura*

Nell'installazione, mezzo espressivo nello spazio concreto, sono presenti e interconnessi elementi diversi, tecniche di ideazione e di realizzazione, spesso anche materiali di varia natura. L'installazione è confluenza di linguaggi, sinergia delle arti che agiscono nello spazio abitato, architettura, arti visive e, in definitiva, potenzialmente ogni tipo di espressione umana.
L'architettura è opera di modificazione di uno spazio abitato esistente, che sia di natura – un bosco, un paesaggio... - oppure costruito – un edificio, una parte di città - e comprende l'organizzazione di spazi per funzioni pratiche, per usi nuovi o rinnovati.
L'installazione è opera di modificazione di uno spazio abitato esistente, che sia di natura oppure costruito, e comprende la disposizione, temporanea o definitiva, di elementi che cambiano le caratteristiche percettive, senza che siano introdotti usi pratici, diversi dall'esperienza, fine a sé stessa si potrebbe dire, del muoversi, del vedere, ascoltare, odorare, toccare. Ogni percezione porta con sé uno stato emozionale.
Quindi l'architettura e l'installazione hanno in comune il fatto che sono sempre modificazione di uno spazio che già esiste.
Si può dire che un'installazione è un'architettura a cui non sia stata assegnata una funzione oltre l'esclusiva esperienza percettiva dello spazio da essa modificato.
Ciò comporta che la pratica dell'installazione, oltre a essere un campo di espressione per artisti visivi, può essere campo di sperimentazione efficace per architetti che vogliano affinare e potenziare la capacità di plasmare gli aspetti percettivi negli spazi che disegnano.
Ma, come vedremo, considerate le sue caratteristiche, può essere realizzata da chiunque voglia provare a modificare le condizioni qualitative, gli aspetti percettivi (e di conseguenza quelli emozionali) di uno spazio di qualsiasi tipo, perfino domestico; in fondo disporre dei quadri sulle pareti di una stanza è qualcosa di simile a un'installazione. Fare installazioni permette di arricchire l'abitare come pratica conoscitiva.

20
how much of what you do for your own consciousness will help others?
Robert Lax

1.3.2. *"scarch"*

Parlando de "l'insieme tra arti e architettura", venti anni fa Celant con una sola espressione, all'interno di un testo breve quanto intenso sul tema, sgombra il campo dall'apparentemente irrisolvibile quanto annoso dilemma sul confine tra architettu-

ra e arte: per Celant sono da considerare "un insieme".
Solo qualche anno prima, Anthony Vidler, sullo stesso tema, definiva "arte intermedia" quel dominio dell'espressione contemporanea, dove architettura e arti si intersecano.

> Gli artisti, anziché estendere semplicemente i loro termini di riferimento al tridimensionale, assumono le questioni dell'architettura come parte integrante e critica del loro lavoro in installazioni che cercano di criticare i termini tradizionali dell'arte. Gli architetti, parallelamente, stanno esplorando i processi e le forme dell'arte, spesso nei termini stabiliti dagli artisti, per sfuggire ai rigidi codici del funzionalismo e del formalismo. Questa intersezione ha generato una sorta di "arte intermedia", composta da oggetti che, pur situati apparentemente in una pratica, richiedono i termini interpretativi di un'altra per la loro spiegazione. [33]

Qui tratteremo dell'installazione come "arte intermedia".
La mostra *Arti Architettura*[34], ideata e curata da Germano Celant a Genova, provò a ricongiungere nello spazio concreto di una città, due mondi espressivi che erano stati forzosamente separati, dalla critica, dalla scuola, dal mercato. A parte le mostre in spazi dedicati, la città fu invasa da decine di installazioni, opere di artisti e architetti. Che l'installazione è un campo espressivo non così esattamente definibile, che si colloca tra architettura e arti visive, ma pure tra poesia, cinema, musica... fu reso evidente. E soprattutto fu chiaro a tutti. Le installazioni modificavano le qualità degli spazi urbani in modo significativo, non solo per gli addetti ai lavori, artisti, architetti, critici, giornalisti ma per chiunque abitasse strade, piazze, lo spazio pubblico della città. Là l'installazione irrompeva negli spazi urbani, proponendosi come linguaggio della cultura di massa.

Le prime esperienze del nuovo mezzo espressivo risalgono alle avanguardie storiche. L'installazione, negli anni del secondo Novecento, naturalmente era già stata strumento espressivo utilizzato nelle gallerie d'arte, come pure nelle esposizioni internazionali, ma Arti Architettura cambierà la natura di quel campo di sperimentazioni: architettura e arti visive sono pratiche di modificazione dell'abitare che possono agire in modi diversi negli spazi urbani; l'installazione è un tipo di espressione adatto a chiunque, ciascuno ne sperimenta i valori percettivi, con la sua propria sensibilità; in un certo senso è strumento espressivo particolarmente appropriato per produrre opere di Arte Pubblica.
La mostra di Genova rivelava però anche un atteggiamento non esattamente chiaro degli architetti nell'affrontare l'installazione come mezzo di espressione attraverso la modificazione di spazi già esistenti. Difficoltà? Imbarazzo? Disinteresse? La disposizione di elementi, senza l'assegnazione di una funzione pratica, senza un uso preciso che non fosse il "semplice" muoversi nello spazio, non bastava a suscitare idee nuove e potenti? Ad esempio, Renzo Piano, come Frank Gehry, espone come installazione un frammento in scala 1:1 di una propria opera realizzata altrove.
Comunque anche le grandi esposizioni internazionali, come pure le gallerie d'arte che dispongono di spazi interni molto ampi, rivelano una certa difficoltà nella gestione del rapporto tra l'installazione come opera e lo spazio che l'accoglie, quando questo è di grandi dimensioni, e al chiuso.
Molto spesso le Corderie dell'Arsenale di Venezia, come anche gli ampi interni di gallerie private come David Zwirner a Chelsea o Gagosian, sempre a New York, presentano più installazioni di autori diversi, in spazi

21

22

che non hanno soluzione di continuità. Alle Corderie spesso si vedono concatenazioni di installazioni, in cui le opere si susseguono semplicemente giustapposte senza una relazione incisiva tra esse e, soprattutto, senza alcun rapporto con la specificità degli straordinari spazi che le accolgono.
Neppure, però, i grandi interni di una galleria d'arte, nonostante la loro neutralità, riescono a presentare con efficacia un'installazione quando questa deve convivere con altri interventi del genere o con opere esposte sulle pareti dello stesso ambiente. In definitiva, molto spesso, il risultato è un'interazione non programmata, non prevista dagli autori che, può anche dar luogo a interferenze espressive efficaci. Ma il più delle volte, soprattutto quando sono numerose le opere compresenti in uno stesso spazio, la coesistenza, nonostante l'impegno di un curatore, fa sì che gli interventi si disturbino, o addirittura si danneggino vicendevolmente. Ma soprattutto, in questi casi, l'elemento critico è che non esiste una relazione significativa con lo spazio preesistente alle opere che accoglie, quest'ultima essendo un tratto essenziale della riuscita, dell'efficacia di un'installazione.
Al contrario, spazi espositivi di dimensioni inusuali, che periodicamente accolgono singole installazioni nei loro spazi spettacolari, come la *Building 5 Gallery* del MASS MoCA[35] di North Adams, o nella laguna di Venezia la Basilica di San Giorgio Maggiore, disegnata da Andrea Palladio[36], dimostrano l'efficacia di un'installazione quando è chiara l'interrelazione tra l'opera e lo spazio con cui essa fa corpo.
L'installazione si presta in maniera molto efficace come mezzo espressivo per l'Arte pubblica. In particolare, l'efficacia si rivela chiaramente quando uno stesso contenitore spaziale presenta periodicamente opere diverse. In questi casi il potere di trasformazione delle qualità percettive di un sito, uno spazio pubblico, tipico dell'installazione viene reso con evidenza, anche a un insieme di fruitori di non addetti ai lavori. Pensiamo al succedersi, con cadenza annuale, delle opere realizzate nella Piazza del Plebiscito a Napoli, a partire dal 1995, con la celebre *Montagna di sale* di Mimmo Paladino, fino al 2009[37], o al cortile dell'ex complesso scolastico PS1, nel quartiere di Queens a New York, dove dal 1976, grazie all'acquisizione degli spazi da parte del MoMA, ogni anno si succedono installazioni realizzate spesso da artisti esordienti[38].
Una modalità simile, che prevede ogni anno l'alternanza di opere in uno stesso spazio pubblico è messa in atto alla *Serpentine Gallery*[39] ai Kensington Gardens di Londra. Là la realizzazione di un padiglione (una tipologia di manufatto architettonico, privo di definizione di specifiche funzioni di uso) costituisce, con efficacia, una sorta di antologia effimera di architettura contemporanea e, al contempo, mostra in concreto la vicinanza concettuale tra installazione e architettura, come azioni di modificazione delle qualità percettive di uno spazio aperto. Già solo gli spazi espositivi qui citati, dalle Corderie dell'Arsenale di Venezia nelle diverse edizioni della Biennale, al *Building 5 Gallery* del MASS MoCA di North Adams, la Basilica di San Giorgio Maggiore nella laguna di Venezia, la Piazza del Plebiscito a Napoli, il cortile dell'ex complesso scolastico PS1 o la *Serpentine Gallery* ai Kensington Gardens di Londra, mostrano che l'alternanza di opere in uno stesso spazio rende evidente che l'installazione come mezzo espressivo, modificando le condizioni percettive e dunque gli stati emozionali che un ambiente induce sul fruitore, produce di fatto, ogni volta, un'esperienza completa-

mente nuova.
Se pure in un contesto e con finalità differenti anche *Arch and Art*, progetto di Assolombarda Confindustria Milano Monza e Brianza, curato da Domus e prodotto in collaborazione con La Triennale di Milano nel 2016, allestito nei Giardini della Triennale, in occasione della XXI Esposizione Internazionale[40], rende concreta, attraverso la realizzazione di padiglioni effimeri, una messa a fuoco sulle possibilità di collaborazione tra artisti e architetti contemporanei, in un intervento su uno spazio aperto pubblico, modificandone i caratteri con modalità simili a quelle dell'installazione.
Alcune opere installative, anche recenti, sono ormai entrate nella storia dell'arte, dell'architettura, dell'arte pubblica. Si pensi, a semplice titolo di esempio a *I Sette Palazzi Celesti* (2004) di Anselm Kiefer all'Hangar Pirelli di Milano Bicocca[41], al *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (2005), di Peter Eisenman a Berlino, il *Grande Cretto* di Alberto Burri a Gibellina (1985-2015), *The Floating Piers* (2016) sul lago d'Iseo di Christo e Jeanne-Claude, opere che peraltro mostrano quanto siano talvolta inconsistenti le definizioni di installazione, Land Art, Earth Art... rispetto a interventi che non hanno alcuna necessità di essere catalogati se non riconosciuti come potenti trasformazioni delle condizioni percettive di spazi abitati, a partire dalla *Spiral Jetty* (1970) di Robert Smithson sul Great Salt Lake nello Utah[42], fino alla colossale *City* di Michael Heizer (1972-2022) a Garden Valley nel deserto del Nevada, l'opera di Land Art più grande al mondo, fatta di terra, roccia e cemento che misura 2,4 km per 1,6 km, raggiungendo un'altezza massima di 24m[43].
Insieme di manufatti permanenti, anche le *Vatican Chapels* concepite come Padiglione della Santa Sede alla 16. Mostra Internazionale di Architettura[44] nel Bosco dell'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia, sede della Fondazione Cini, realizzano uno spaccato concreto di architettura contemporanea, e offrono materiali importanti di riflessione sulla prossimità tra architettura e installazione come sistemi espressivi.
Storia della Notte e Destino delle Comete è l'opera realizzata per il Padiglione Italia alla 59. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, da Gian Maria Tosatti. È una sorta di lezione fisicamente abitabile sulle arti dello spazio nella contemporaneità, un transitare surreale da un'esperienza all'altra, attraverso delle porte che permettono di vivere lo *spazio giustapposto*[45]. È questa una tipologia che appartiene all'immaginazione onirica, a quella filmica dei Santuari di *Doctor Strange*[46], e appare come una materializzazione vera e propria di un possibile pensiero del Georges Perec di *Specie di spazi*. Ma per l'artista lo *spazio giustapposto* è quello del nostro abitare città, con il peso di promesse mancate di una vita migliore, ma anche di piccole luci, *lucciole* barluminanti di futuro inestinguibile.
E la Storia, dopo un prologo luminoso di luce giallognola, si srotola in assenza di luce naturale, in una "notte" composita e articolata in atmosfere che si susseguono dando vita a una sorprendente rapsodia di spazi.

Vorrei che esistessero luoghi stabili, immobili, intangibili, mai toccati e quasi intoccabili, immutabili, radicati; luoghi che sarebbero punti di riferimento e di partenza, delle fonti.
Tali luoghi non esistono, ed è perché non esistono che lo spazio diventa problematico, cessa di essere evidenza, cessa di essere incorporato, cessa di essere appropriato. Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo[47].

Nel 2009, l'artista svizzero Not Vital, provando a definire gli interventi di modifica dello spazio che va realizzando da qualche decennio, ha coniato il termine "SCARCH", una fusione delle parole scultura e architettura, più o meno una specie di sinonimo del termine "installazione".
Un'opera, tra quelle che si pongono all'intersezione (in un certo senso la definiscono) tra il dominio disciplinare dell'architettura e quello delle arti visive, sta per essere aperta all'*ARoS Aarhus Kunstmuseum*. Si tratta di un'enorme cupola dai colori cangianti al mutare delle condizioni luministiche della volta celeste, forse l'espressione massima della poetica dello spazio che James Turrell va esprimendo da decenni[48].

Qui, chi scrive è un "barbaro consapevole".

Note

19. RM, *Pensare per spazi (per pensare spazi) I. Vedere e immaginare come un architetto*, CLEAN, Napoli 2012, p. 48.
20. "Nel 1986, sei anni prima della ricostruzione del Padiglione di Barcellona, Paul Rudolph realizzò una serie di disegni analitici in pianta in cui cercava di definirne le caratteristiche spaziali. Rudolph cercò di comprendere il Padiglione di Mies attraverso la sua circolazione, le viste e gli elementi spaziali e compositivi. Tuttavia, come ha riconosciuto, i suoi disegni erano inadeguati. Rudolph pensava che la qualità del padiglione si basasse sulla sua composizione rettangolare e assiale. Tuttavia, quando in seguito lo visitò, si rese conto che il flusso tra gli spazi era maggiore del previsto. Per Rudolph le colonne perdono la loro presenza, mentre i grandi pezzi di marmo definiscono principalmente lo spazio perché sono collocati come se fossero dei dipinti nello spazio.", P. Blake, *Barcelona Pavilion Study Drawings and an Interview by Paul Rudolph*, https://hiddenarchitecture.net/barcelona-pavilion-study-drawings-and/ [t.d.A.]
"Ho realizzato una serie di disegni per illustrare l'impatto dell'edificio attuale (costruito nel 1992 sul sito originale del 1929), che differiscono da altri disegni, fotografie, ecc. Il Padiglione di Barcellona è principalmente un'esperienza spaziale. Non abbiamo raggiunto un modo per descrivere lo spazio e quindi i disegni diventano inadeguati. Uno di essi traccia la sequenza dello spazio attraverso il padiglione... la circolazione da est si dirige dalla scala alla piattaforma da dove si trova il padiglione. La larghezza dei gradini è spazialmente compressa e quando si raggiunge la piattaforma, la piscina costringe a girare di 180 gradi. Questa svolta prepara all'ingresso stretto con una parete di vetro sulla destra e al giardino; il marmo verde greco antico è modificato dal riflesso degli alberi. Questo spazio stretto conduce direttamente allo spazio dominante, più ampio, che contiene la funzione principale del padiglione. Questa circolazione spaziale continua in tutto l'edificio con grande disciplina, nulla è lasciato al caso. Nel mio schema, lo spazio stretto, lo spazio più ampio, il movimento diagonale e verticale modificano la pianta regolare in modo molto chiaro e sorprendente. Lo spazio appare ma anche si nasconde e la densità dello spazio è favolosa perché riesce a definire i piani che danno forma al padiglione. Le pareti interne svaniscono grazie alle superfici riflesse che creano un'equidistanza dai confini che fa vibrare le superfici. Ho cercato di definire la fluidità essenziale di questi spazi e la connessione tra esterno e interno. Questa circolazione disciplinata dello spazio, che allo stesso tempo lo opprime e lo libera, provoca un movimento continuo che ti trasporta in modo quasi impercettibile".
Estratto dell'intervista a Paul Rudolph dell'architetto Peter Blake pubblicata nel libro di R. de Alba, *Paul Rudolph: The Late Work*, Princeton Architectural Press, 2003.
21. Il paragrafo è ripreso da RM, *Pensare per spazi (per pensare spazi) I. Vedere e immaginare come un architetto*, CLEAN, Napoli 2012.
22. Nel 1948 esce *Saper vedere l'architettura*, un saggio di Bruno Zevi, storico. La sostanziale novità che questo libro introduce è la concezione e l'interpretazione dell'architettura nei secoli attraverso le qualità percettive dello spazio, le forme che esso assume nelle trasformazioni che avvengono nel corso del tempo.
23. Il paragrafo è ripreso da RM, *Pensare per spazi (per pensare spazi) I. Vedere e immaginare come un architetto*, CLEAN, Napoli 2012.
24. È di grande interesse la storia della costruzione di questo enorme "oggetto" abitabile: "Statua della Libertà",

https://it.wikipedia.org/wiki/Statua_della_Libert%C3%A0
25. RM, "Casa come me", *Spazi scritti*, Libria, Melfi 2004, p. 17.
26. *habitare* è frequentativo di *habere*.
27. D. Cipriano, "(a Luigi, mio fratello)", *La grazia dei frammenti (poesie scelte 2000-2020)*, Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero 2020.
28. Fernando Espuelas, "Lo sguardo", *Il Vuoto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004, pag. 211.
29. RM, "Lo spazio 'esaltato'", *Abita! Lo spazio siamo noi: parole cose pensate*, manoscritto, 2025.
30. Può accadere che un manufatto, pur non ricadendo in nessuna delle categorie elencate, sia costruito con caratteristiche, in un certo senso *estreme*, quanto a densità figurativa, percettiva, così da ridurre al minimo le evidenze funzionali. Qui due esempi: La Scarzuola, a Montegiove di Montegabbione, in provincia di Terni, costruita da Tomaso Buzzi tra il 1958 e il 1978 (v. *Viaggio in Italia: La Scarzuola, progetto surrealista di tufo, ferro e psicanalisi*, https://www.domusweb.it/it/notizie/2023/10/26/viaggio-in-italia-la-scarzuola-progetto-surrealista-di-tufo-ferro-e-psicanalisi.preview.preview.preview.preview.html?utm_source=pocket-newtab-it-it); *la Rocchetta Mattei* a Grizzane Morandi https://rocchetta-mattei.com/).
31. *Space is only Noise*, è il titolo fortemente evocativo, per i temi che stiamo trattando, di un'opera del 2013 del musicista e compositore di musica elettronica Nicolas Jaar.
32. Il testo è stato pubblicato in "Architetto autobiografo. Il tempietto di Boscofangone", AA. VV., *Memorabilia. Nel paese delle ultime cose*, (a cura di A. Bertagna, S. Marini, G. Menzietti), Aracne, Roma 2015, e in AA. VV. *Memorabilia Archive*, IUAV, Venezia 2016, pp. 45-46.
33. A. Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge MA 2000, p. VII, tradotto e citato in F. Belloni, *Elettive affinità. Tra arte e architettura*, "Espazium Quaderni", 15.04.2025, https://www.espazium.ch/it/attualita/elettive-affinita#main-content
34. Si veda il catalogo della mostra, in due volumi, G. Celant, *Arti & Architettura 1900/1968. Scultura, Pittura, Fotografia, Design, Cinema e Architettura*, Skira, Milano 2004.
35. "*La Building 5 Gallery* del MASS MoCA, una sala di oltre 1.500 metri quadrati a doppia altezza, con una serie di finestre alte e lucernari, pareti in mattoni e soffitti con travi a vista che testimoniano il passato dell'edificio come fabbrica, è una benedizione e una maledizione. Nei vent'anni di esistenza del museo, ha offerto a numerosi artisti, tra cui Nick Cave, Xu Bing, Ann Hamilton e tanti altri, l'opportunità di occuparne lo spazio. Lo spazio, tuttavia, è una di quelle cose che in teoria sembrano fantastiche, ma che nella pratica possono essere difficili da gestire; i vari progetti commissionati per *Building 5* hanno avuto un successo piuttosto altalenante, alcuni sembrando insignificanti e inconsistenti, altri tendendo al pomposo o semplicemente allo spettacolare", https://www.4columns.org/d-souza-aruna/trenton-doyle-hancock#:~:text=Building%205%20at%20MASS%20MoCA,a%20blessing%20and%20a%20curse. [t.d.A.]
36. Lo spazio della navata ha ospitato la colonna di fumo bianco per *Ascension* di Anish Kapoor, nel 2011, *SCARCH* di Not Vital nel 2021 e *La Commedia Umana* di Ai Weiwei nel 2022. V. anche: "2021 – NOT VITAL. SCARCH. Evento Collaterale della 17. Mostra Internazionale di Architettura ? La Biennale di Venezia",
https://www.abbaziasangiorgio.it/2021/05/20/2021-not-vital-scarch/
37. AA. VV., *Piazza d'Arte. Napoli 1995-2009. Quindici Anni di Installazioni in Piazza del Plebiscito*, E. Cicelyn (a cura di) Artem, Napoli 2010.
38. "1976. The Birth of P.S.1. MoMA PS1",
https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1970/the-birth-of-p-s-1/
39. "Serpentine Archive", https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/archive/?type=pavilion;
"Serpentine Galleries", https://it.wikipedia.org/wiki/Serpentine_Galleries
40. "Arch and Art", https://www.domusweb.it/it/notizie/2016/03/30/arch_and_art.html;
"Arch and Art", https://www.assolombarda.it/arch-and-art
41. https://pirellihangarbicocca.org/anselm-kiefer/
42. https://www.losbuffo.com/2021/11/28/land-art-e-arte-ambientale-tra-contemplazione-e-attivismo/
43. G. Giaume, "Land Art: apre negli States la gigantesca 'città' nel deserto", https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2022/08/land-art-apre-negli-states-la-gigantesca-citta-nel-deserto/ ;
https://www.tripleaughtfoundation.org/ ;
https://en.wikipedia.org/wiki/City_(artwork)
44. "Vatican Chapels. Padiglione della Santa Sede alla 16. Mostra Internazionale di Architettura",
https://www.cini.it/eventi/vatican-chapels-padiglione-della-santa-sede-alla-16-mostra-

internazionale-di-architettura/; "Vatican Chapels. Padiglione della Santa Sede. 16° Mostra Internazionale di Architettura La Biennale di Venezia", https://www.electa.it/novita/vatican-chapels-padiglione-della-santa-sede-alla-biennale-architettura/

45. "Gian Maria Tosatti. Padiglione Italia. 59° Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia | Storia della Notte e Destino delle Comete", https://www.liarumma.it/progetti/padiglione-italia-59-esposizione-internazionale-darte-la-biennale-di-venezia-storia-della-notte-e-destino-delle-comete;
L. Pratesi, "Il Padiglione Italia di Tosatti alla Biennale sarà un precedente importante", https://www.artribune.com/arti-visive/2022/04/padiglione-italia-gian-maria-tosatti-biennale-2022/

46. "Doctor Strange (film)", https://it.wikipedia.org/wiki/Doctor_Strange_(film)

47. G. Perec, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 95.
Tra le innumerevoli recensioni che, nel tempo, si sono succedute su un piccolo libro, divenuto un caposaldo della cultura europea del secondo Novecento, qui quella di Paolo Melissi: https://www.satisfiction.eu/georges-perec-specie-di-spazi/

48. "As Seen Below. The Dome, a Skyspace by James Turrell", https://www.aros.dk/en/art/as-seen below-the-dome-a-skyspace-by-james-turrell/

23

24

25

26

27

Le immagini

• 1-2. Ezio Colombrino & W.O.G.S., *Il piccolo fratello*, Mostra "Living in a box", Aversa 2024 (foto di Lisa M. Neri, Sofia Marone)
• 3-5. Álvaro Siza, *Percorso*, Giardino delle Vergini, XIII Biennale Architettura, Venezia 2012

[da *Fenome-Noven-Art*, a cura di Claudio Bozzaotra, da un'idea di Lino D'Onofrio, Chiesa dell'Annunziata, Marigliano, 2025-2026 (foto di Gimmi Devastato)]
• 6. Riva GLDF
• 7. Generoso Spagnuolo
• 8. Peppe Capasso
• 9. Mary Pappalardo
• 10. Mina Di Nardo
• 11. Nunzio Meo
• 12. Gerardo Vangone
• 13. Anna Colmayer
• 14. Pietro Mingione

Alle cinque edizioni dell'iniziativa hanno partecipato, 2022: Felice Spera, Oreste Asa' Silvestrino, Alberto Lombardi, Anita De Vivo, Claudio Bozzaotra, Raffaele Marone, Gimmi Devastato, Raffaele Del Giudice; 2023: Elio Alfano, Maria Gagliardi, Raffaele Avella, Fiormario Cilvini, Nicca Iovinella, Giuseppe Gargiulo, Luigi Pagano, Leggiamo il Nostro, Anna Crescenzi, Carmine Di Palma & Raffaele Del Giudice; 2024: Peppe Capasso, Maria La Mura, Rosanna Iossa, Nunzio Meo, Oreste Asà Silvestrino & C., Ugo Cordasco, Vittorio Iavazzo, Giacomo Savio, Diana D'Ambrosio: 2025: Prisco De Vivo, Riva GLDF, Anna Colmayer, Mina Di Nardo, Mary Pappalardo, Pietro Mingione, Giovanni Ruggiero, Angelo Guaglione, Generoso Spagnuolo; 2026: Giuseppe Di Guida, Raffaele Boemio, Felix Policastro, Teresa Capasso, Gerardo Vangone, Stefania Sabatino, Antonio Carotenuto, Enzo Palumbo, Salvatore Manzi

• 15. *Casa Museo Mondo*, Capodrise
• 16. IV Pittura, Accademia di belle Arti di Napoli, Corso di Teorie e Tecniche della Progettazione Architettonica, Sapienza Università di Roma, *Zig-Zag*, Pomigliano d'Arco 1994
• 17-19. Anonimo, *Cappella rurale*, Boscofangone, Area industriale Nola-Marigliano
• 20. Robert Lax, *How much of what you do for your own consciousness will help others?*
• 21. Joseph Beuys, *Piantagione Paradise*, Bologna-no 2005
• 22. Joseph Beuys, *Lightning with Stag in its Glare (Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirschem)*, 1958–85
• 23-26. Anne Hamilton, *Corpus*, MASS MoCA, North Adams MA 2004
• 27. Flaviana Frascogna, *Per Altofest*, Napoli 2018

2. riedificare l'immaginario

2. 1. necessità di conoscere l'immaginario[49]

A un certo punto della storia umana, in Occidente, l'arte non avendo più finalità principalmente religiose continua a essere produzione di bellezza che indaga il mistero, ricerca del sacro ma senza fede, senza scopo di dialogo con il divino, com'era stato fino ad allora. Piuttosto sarà atto che dà forma a un'attesa rivelazione di un oltre senza più nome.
Ma da dove provengono, dove si formano le immagini che produciamo?
Senza voler entrare in un argomento, il cui approfondimento esula dagli obiettivi e dalla portata di questo lavoro, possiamo qui solo dire che diamo il nome di "immaginario" a quel luogo della nostra interiorità che nutre, appunto, la nostra immaginazione di esseri umani.
La modernità arricchisce l'immaginario con mondi nuovi di forme, gemmando per tutto il Novecento figure, spazi, linguaggi, pensieri completamente inediti, rispetto al passato e che continuano a moltiplicarsi. La crescita di nuovi contenuti immaginali è apparentemente inesauribile.
Con l'inizio del nuovo millennio la crescita si svuota di intensità, di densità di senso. In architettura si apre la stagione delle cosiddette *archistar*, del *mainstream* a servizio della comunicazione aziendale globale.
L'immaginario come fonte vitale di forze simboliche ed energie sembra svuotarsi, estenuarsi, polverizzarsi, mentre la moltiplicazione di forme, figure, spazi, linguaggi, pensieri non accenna a diminuire, anzi.
Se uno dei temi di questo libro rimane la possibilità di definire delle pratiche che interpretino la mutazione in atto nelle culture contemporanee, l'immaginario, con le sue trasformazioni, è un campo di indagine da attraversare.
Ci sarebbero due modi per dare una definizione di "immaginario" molto sintetica, ma funzionale agli scopi di questo libro; due modi che procedono in direzioni opposte: il primo, decisamente più consueto, lo definisce sostanzialmente come deposito che incamera elementi dal mondo esterno, rielaborandoli; il secondo invece, come campo *in progress*, in cui l'immaginazione si determina, avanzando nel tempo, andando a ritrovare elementi in attesa di prendere forma. Questo secondo modo si chiarirà, anch'esso in modo sintetico, più avanti.
Non c'è, per i nostri scopi, alcuna necessità qui di scegliere l'uno o l'altro modo; saranno entrambi strumenti di riflessione che nutrono l'immaginazione, l'ideazione di spazi da abitare.

2.1.1. *immaginario come serbatoio*[50]

È il serbatoio immateriale che conserva, elabora e genera immagini nell'interiorità di ogni umano.
Le percezioni sensoriali raccolgono immagini (memorie, fotografie, opere d'arte, film, suoni, esperienze tattili, odori...) che la mente conserva, poi elabora per generare immagini nuove da restituire al mondo esterno.
L'immaginario in ogni epoca è condizionato dall'esterno.
Il nostro tempo è attraversato da una proliferazione, pressoché infinita, di immagini indotte che infestano la nostra esperienza.
Si può dire che l'immaginario è una collezione spontanea (nel senso che è composta dal soggetto senza intenzione) di figure che danno una forma a contenuti (psichici) inconsci.

2.1.2. *riedificare l'immaginario: verso l'autenticità*

Recuperare un rapporto sano con il proprio immaginario significa stabilire un contatto con le profondità degli spazi emozionali personali, per elaborarne elementi e generare immagini originali da restituire al mondo che abitiamo.
Il tema è qui lo scandaglio di alcune possibilità pratiche di "riedificare l'immaginario" (Germano Celant), a partire dal proprio personale vissuto, provando a delineare una visione rifondata della sostenibilità.
Il concetto di fondo è che non si può attuare una pratica della sostenibilità che trasformi concretamente, dalle radici, la realtà che viviamo operando esclusivamente nel campo della tecnica, delle soluzioni tecnologiche, se non si va a operare prima nel profondo, all'origine dell'ideare e dell'agire, ovvero sui contenuti dell'immaginario individuale e collettivo.
Si tratta di operare con il fine di rendere sostenibile l'immaginario contemporaneo, con riferimento all'idea di sostenibilità nell'accezione originaria di questo termine, che indica la capacità di soddisfare i bisogni del presente senza compromettere quelli delle generazioni future, senza impoverire, danneggiandole, le capacità di immaginare un nuovo che sia adatto ai bisogni profondi del proprio tempo.
Per dare forma allo spazio *da abitare*, si modifica ogni volta lo spazio *abitato*.
Per abitare si attinge all'immaginario. Le idee nuove sull'abitare sono *elaborazioni* che hanno luogo nel mondo *immaginario*.
Cinema, letteratura, televisione, giornali, fotografia, architettura... oltre al mondo fisico composto dagli oggetti che ci circondano - cose, case, alberi -, alimentano quel serbatoio di immagini che si forma nelle menti, che è l'immaginario.
Chiunque, architetto o no, modifichi il mondo costruendo spazi abitabili, estrae materiali elaborati dal proprio immaginario modificando, con ciò che ha costruito, quello di chi abita.
Dunque ricchezza e autenticità dell'immaginario di chi, costruendo, modifica il mondo, hanno influenza sull'immaginario di chi abita, quindi sulla qualità della vita, non solamente materiale, di tutti.
Nella nostra mente convivono mondi diversi. Che si intrecciano di continuo.
Se il *mondo immaginario* è quella parte della mente, di individui e comunità, dove si raccolgono e si generano *immagini*, allora è altro dal *mondo fisico* che conosciamo e sperimentiamo attraverso le *percezioni* (un'altra porzione della mente), e anche altro dal *mondo dei pensieri* dove si formulano *analisi* e *concetti* (ancora un'altra porzione della mente).
L'immaginario ha una funzione passiva: incamerare immagini provenienti dal mondo fisico; e una funzione attiva: produrre immagini da collocare nel mondo fisico.
Analisi e concetti, determinando il senso critico, permettono l'elaborazione e l'utilizzo consapevole delle immagini.
Un immaginario (personale o collettivo che sia) sano riesce a produrre immagini che lo arricchiscono e arricchiscono di conseguenza il mondo reale. Accade quando quelle immagini emergono dal profondo; sono allora immagini vitali, immagini autentiche, nel senso di formatesi all'interno della storia profonda di un individuo o di una comunità.

L'autentico è ciò che è più profondo in contrapposizione a ciò che è più superficiale, per esempio ciò che tocca il fondo di ogni esistenza psichica di contro a ciò che ne sfiora l'epidermide, ciò che dura contro ciò che è momentaneo, ciò che è cresciuto e

si è sviluppato con la persona stessa contro ciò che la persona ha accettato o imitato...[51].

Autentico è ciò che soddisfa bisogni profondi, non condizionati e indotti dall'ambiente, dall'esterno.
L'*autenticità* non è condizione stabile, fissa, è ricerca continua.
È oltre la Storia, è più profonda della tradizione.
È memoria che emerge dal profondo, prendendo forme non prevedibili, mai scritte prima.
Nella definizione di Jaspers si può sostituire "comunità" a "persona" *cambiando scala* al concetto. L'autenticità da caratteristica possibile dello *spazio individuale* passa a essere caratteristica possibile dello *spazio collettivo.*
All'inizio di un processo di trasformazione consapevole di un luogo, esso non può che *essere considerato quello che è*, altrimenti lo si vive male. E chi lo abita, abitando lo può rivelare: se pone attenzione costante alla ricerca di autenticità, senza subire condizionamenti esterni, cioè senza accettare acriticamente destini imposti, prefigurati per quel luogo, prescindendo da ciò che esso è.
L'immaginario può essere, e infatti è spesso, colonizzato da immagini che dall'esterno, in modo massiccio, lo investono.
In quei casi le immagini nuove, che esso al suo interno produce, sono inevitabilmente segnate, nella loro origine e nel loro sviluppo, e soprattutto nel senso, dal condizionamento che quell'invadenza massiccia e coatta induce.
Si può supporre che l'immaginario, comune a chi abita il mondo cosiddetto occidentale, sia occupato da una quantità di immagini accumulatesi, non già per la soddisfazione di bisogni immateriali, profondi e autentici. Piuttosto, gran parte di quelle immagini sono state coercitivamente immesse nelle menti con lo scopo di condizionarne desideri e bisogni. Un immaginario dunque colonizzato.
La colonizzazione riduce, devia o addirittura riesce a interrompere, il flusso, la risalita alla coscienza di immagini dal profondo. Provocando così malessere individuale e collettivo, producendo elaborazioni *inquinate*, trasformazioni inappropriate. Perché il contatto costante con il profondo è garanzia di benessere emozionale, e conseguentemente di benessere privato e pubblico: la capacità di scegliere per indirizzare le azioni verso il *buon vivere*, per sé stessi e per gli altri dipende in gran parte dall'equilibrio emozionale dei singoli.
Decolonizzare l'immaginario vuol dire, in primo luogo, ripristinare il contatto con il profondo, per riattivare il flusso di immagini autentiche che possano rimettere in equilibrio gli stati emozionali di individui e comunità. Solo così si può tornare a un immaginario che generi forme per abitare vicine ai bisogni reali dell'uomo.

... Quanto invece importa è il linguaggio non vincolato a valori assoluti, ma in movimento, secondo un proprio sistema riproduttivo non piatto né superficiale. Il problema riporta quindi al progetto e all'intento di liberare il testo, visivo e architettonico, per farlo circolare nel mondo e restituirgli un potere di sorpresa, così da ricollocarlo nei percorsi di spostamento e di cambio, dove si riedifica l'immaginario[52].

Il passaggio ulteriore consiste nel riedificare l'immaginario. Come? Tracciando "percorsi di spostamento e di cambio" del senso, grazie a pratiche rinnovate del "progetto" che siano guidate dall'"intento di liberare il testo, visivo e architettonico". Restituire al progetto "un potere di sorpresa" è possibile mettendo in atto strategie di emersione dal profondo di figure e forme di spazi. Immagini che prendono forma senza prefi-

29

29

gurazioni e senza obiettivi di alcun genere, in modo il più possibile involontario, ovvero attivando un flusso che nutra l'immaginario ponendolo in connessione diretta con l'inconscio: servendosi di tecniche già sperimentate, a partire da un secolo fa dalle avanguardie artistiche, come il *collage*, la *scrittura automatica*, il *flusso di coscienza* e, a partire di lì, sperimentandone di nuove.

2.1.3. *esercizio: coscienza fluisca*

Selezionare, in modo casuale, cinque brani, di dieci righe ciascuno, dal *Finnegans Wake*[53] di James Joyce ed elaborare un testo, o una o più immagini, o un video, o un progetto di uno spazio abitabile, o tutte le elaborazioni suddette.

2.1.4. *costruire spazi come "via"* [54]

Consapevolmente o meno, chi costruisce spazi fa una quantità enorme di scelte: prende decisioni. Una buona parte di queste scelte è fatta in tempi rapidissimi e in un modo che sembra largamente istintivo: sarebbe difficile farla risalire interamente a un sapere, a un'esperienza acquisita. Ma se non viene da lì, da dove viene?
È una domanda che vale per quasi tutte le componenti del costruire spazi, così come le abbiamo ricostruite. "Accade talvolta che singole tessere del reale escano dal rumore bianco del mondo..." Cos'hanno di particolare le tessere che vibrano e che sono il punto di partenza di tutto? Perché proprio quelle, tra le tante? E la forma dei campi magnetici: si genera per pura casualità o replicando figure che vengono da lontano? Nel momento in cui le sostituiamo con degli elementi (oggetti, immagini, scritte, suoni...), cosa ci spinge a scegliere proprio quell'elemento piuttosto che un altro? Le soluzioni di sequenze che ci vengono in mente cos'hanno di differente da quelle che vengono in mente ad altri costruttori di spazio? Per non parlare del passaggio più misterioso, lo stile: da dove viene il miracolo di una voce?
Sembra legittimo pensare che almeno parte di queste scelte provenga da una zona pre-razionale o post-razionale della mente del costruttore di spazio una regione su cui la sua coscienza esercita un controllo molto relativo. Quartieri dell'Io che stanno fuori le mura cresciuti allo scoperto al di là delle fortificazioni erette dal principio di realtà. Quartieri proibiti, se vogliamo. Certo rimasti isolati per lungo tempo. Tessere dell'inconscio, si potrebbe dire.
La costruzione di spazio come messaggio dall'inconscio. Come parola a lungo rinviata, e infine pronunciata.
Viene in mente quello che diceva Lacan. L'inconscio, diceva, non è il contenitore di un passato rimosso, ma il capitolo lasciato ancora in bianco nel testo di un'esistenza. Non è qualcosa che viene dal passato ma, furbescamente diceva, dal futuro anteriore [Il futuro anteriore o futuro composto, noto in passato anche come futuro prossimo, è una forma verbale che indica eventi, esperienze e fatti considerati come compiuti, ma che si trovano nell'ambito dell'avvenire, N.d.A.][55]. Pensava anche, con una riflessione esteticamente splendida, che non dobbiamo immaginarci come il germoglio di un seme, né il risultato di un passato: ma piuttosto come la conseguenza ancora incompiuta di un futuro anteriore. Siamo l'avverarsi di una profezia che ancora giace, non scritta, nel nostro inconscio, nelle pagine della nostra storia che abbiamo lasciato bianche. Un giorno sarà stata scritta. Lui credeva... che scrivere la profezia, colmare le pagine bianche, fosse anche un modo di riscrivere il proprio passato. Sarebbe questo guarire, o quantomeno giungere a compimento?" [siamo puro potenziale di forme da generare. Un giorno saranno state scritte! L'immaginario non è un deposito ma è una parata di figure, di immagini che ci viene incontro, istintivamente, nel momento in cui ci disponiamo a ideare spazio da costruire e abitare, N.d.A.].
Quanto c'è di inconsapevole, nel gesto di costruire spazio, sembra proprio ricondurre a questo genere di riflessioni. Si ha per lo più la convinzione di raccontare cose che ci sono accadute, e di farlo in base a come siamo fatti. Ma la moltitudine di scelte istintive che facciamo per costruire spazio viene più probabilmente da quel che non siamo ancora, e da cose che ancora non sono successe. In una zona di cui controlliamo poco, e che potremmo anche chiamare inconscio, peschiamo modi e materiali che sarebbero nostri ma che non lo sono ancora: in quel gesto vengono al mondo diventando profezia avverata. Chi costruisce spazio, diventa. Non si limita a organizzare il passato ma suscita il futuro. Mentre apparentemente rilegge pagine già scritte tempo

30

31

prima, con la parte più istintiva del suo costruire spazio (rifugi, ricoveri, tane...) sta scrivendo le pagine bianche che si era lasciato indietro. In questo modo, costruendo spazio, completa un lungo andare, e giunge a compimento. Perché se c'è un traguardo a cui la coscienza può aspirare, esso non può prescindere dall'aspirare a saldare il consapevole con l'inconscio, il costruito con il "da costruire" [lo scritto con il "da scrivere", N.d.A.]: chi costruisce spazio conosce il punto esatto di quella saldatura.
Tutto ciò dovrebbe inclinare a riconsiderare la portata di un gesto come insegnare a costruire spazio... di considerarlo anche come una Via possibile: la via attraverso cui raggiungere un certo completamento di sé stessi. Se il costruire spazio è il gesto in cui gli umani possono trovare una qualche forma di disvelamento, imparare a farlo all'ombra e nella luce di un maestro può diventare una pratica che trova scopo in sé stessa. Costruire spazio per costruire sé, e in questo completare il testo della propria esistenza. La cura della tecnica, l'attenzione per i dettagli, la fatica della correzione sarebbero allora quel protocollo di cura che è presente in tutte le vie, dove il più alto traguardo spirituale passa attraverso la riuscita di un gesto della mano, dell'occhio, del corpo. Fuori dalla cerchia ristretta di chi sa compiere quei gesti con una perizia speciale si moltiplica il numero di coloro che aspirano a compierli in modo semplicemente educato, e a esercitarli, e a perfezionarli. Intuiscono che nella loro ripetizione dimora una disciplina antica, una Via tra le altre.
A essa non sembra insensato affidare il compito di portare brevi esistenze individuali a compimento, saldando quanto è certo nella loro coscienza a quanto ancora è pagina in bianco e carta coperta.
Costruire uno spazio come partecipare a una cerimonia del tè.

2.2. per noi tutto è ugualmente importante oppure ugualmente senza importanza... quasi più nulla di sacro.

2.2.1. *sacro*

... Uno smantellamento sistematico di tutto l'armamentario mentale ereditato dalla cultura ottocentesca, romantica e borghese. Fino al punto più scandaloso: la laicizzazione brusca di qualsiasi gesto, l'attacco frontale alla sacralità dell'anima, qualunque cosa essa significhi[56].
"Sacro" è parola indoeuropea che significa "separato". La sacralità, quindi, non è una condizione spirituale o morale, ma una qualità che inerisce a ciò che ha relazione e contatto con potenze che l'uomo, non potendo dominare, avverte come superiori a sé, e come tali attribuibili a una dimensione, in seguito denominata "divina", pensata comunque come "separata" e "altra" rispetto al mondo umano[57].

"Ierofania" (dal greco antico hierós, "sacro", e phainein, "mostrare") è un termine proprio della scienza delle religioni, della storia delle religioni, della fenomenologia della religione e dell'antropologia del sacro, che designa la "manifestazione del sacro"[58].

Quell'insieme di segni tracciati sulle pareti delle caverne dagli uomini decine di millenni fa, come probabili testimonianze di "manifestazione del sacro", sarebbero poi stati definiti "arte".
Questo tipo di legame tra le manifestazioni artistiche (architettura compresa) e il sacro, anche quando esso si è trasformato in valore etico civile, sembrerebbe aver tenuto nell'immaginario occidentale fino all'avvento della modernità, che avrebbe sancito la fine di quel legame. Al contempo, forse, nasce un interesse, una fascinazione per l'indeterminatezza che non è altro che una forma di riproposizione dell'attrazione per l'ignoto, il mistero, il sacro.

Frammenti, oggetti, relitti d'un passato ormai privo di contesto, rovine della storia oramai perdute per la storia: nuovi silenzi che sorgono là dove poco prima c'era un linguaggio capace di parlare dell'esperienza originale e delle motivazioni di quegli oggetti... oggetti segnati da un taglio storico che li rende spaesati o spaesanti, e in cui è proprio la perdita dell'origine a creare il loro interesse di oggetti di riflusso, finora dimenticati. È il bazar al posto del museo, nel senso che gli insiemi di oggetti di un bazar si organizzano secondo una tassonomia fluttuante, non consegnata alla logica di una classificazione che funga da autorità impersonale... è insomma l'oggetto dimenticato che emerge come scarto o detrito di un contesto inabissatosi, e di cui non si può raccontare la storia... Ma con questi og-

32

33

getti non c'è identificazione possibile: le motivazioni che li hanno prodotti non sono quelle per cui noi li ricerchiamo e li disseppelliamo dall'oblio... raccolta di tracce di sistemi scomparsi, la cui testimonianza è solo testimonianza di un taglio[59].

Dio è morto e neanche io mi sento tanto bene[60].

"Sacro", che cos'è:

Il sacro, ciò che gli uomini avvertono come totalmente altro e che si manifesta con forza misteriosa, rispetto al quale si sentono sottoposti, spaventati e nello stesso tempo attratti[61].

Ho detto, e vorrei ripetere, che il mistero non può negarsi ed è in noi costante[62].

... un altro senso della parola "sacro" si affaccia: l'indicazione di un luogo a parte, separato: un pezzo reale del nostro mondo – con tanto di coordinate geografiche – che tuttavia non appartiene al nostro mondo, o quantomeno non appartiene a quella catena di cause ed effetti cui diamo il nome di "mondo". Il Tempio, prima di essere un edificio, è uno spazio separato, dove gli eventi hanno un'altra natura.
Al tempo stesso il Sacro pretende una sua fisicità. Nell'età in cui tutto sembra poter essere delocalizzato, il sacro (ossia il luogo recondito, il sacello, il *sancta sanctorum* che custodisce arcanamente il senso e l'origine di tutte le cose) vuole una casa: è qui, ma non lì: appunto, separato. Quando Mosè, curioso, si avvicina al roveto che arde e non si consuma, la voce di Dio gli impone di levarsi i sandali poiché quello che calpesta è suolo sacro[63].
Il sacro: la sola resistenza alla dissoluzione dell'umano nel meccanismo dell'artificialità virtuale, capace di autoprodursi senza alcuna mediazione esterna. In questa dissoluzione si compie il destino dell'Occidente nel suo inesorabile tramonto. Solo il limite del "sacro" consente ancora di vedere "oltre", di ridefinire lo spazio e il tempo di un nuovo accadere. [...] Senza il limite non c'è "futuro" e senza futuro non ci sono né profezia né politica, c'è solo fuga nella fantasticheria dell'utopia[64].

Il *sacro* è un elemento della *struttura* della coscienza e non un momento della storia della coscienza. L'esperienza del *sacro* è indissolubilmente legata allo sforzo compiuto dall'uomo per costruire un mondo che abbia un significato. Le ierofanie e i simboli religiosi costituiscono un linguaggio prerifles-sivo[65].

Le forme che prende il sacro sono risposte al mistero che avvolge la conoscenza umana.
"Sacro" e "mistero" generano spazi mentali ed emozionali condivisi. È quel nostro "immenso non sapere"[66] che è terreno immateriale comune, ragione e fondamento dello spazio concreto che costruiamo, per sopperire a (o rappresentare) quel vuoto di conoscenza, di non dicibile.

2.2.2. *esercizio: il plastico di uno spazio sacro*

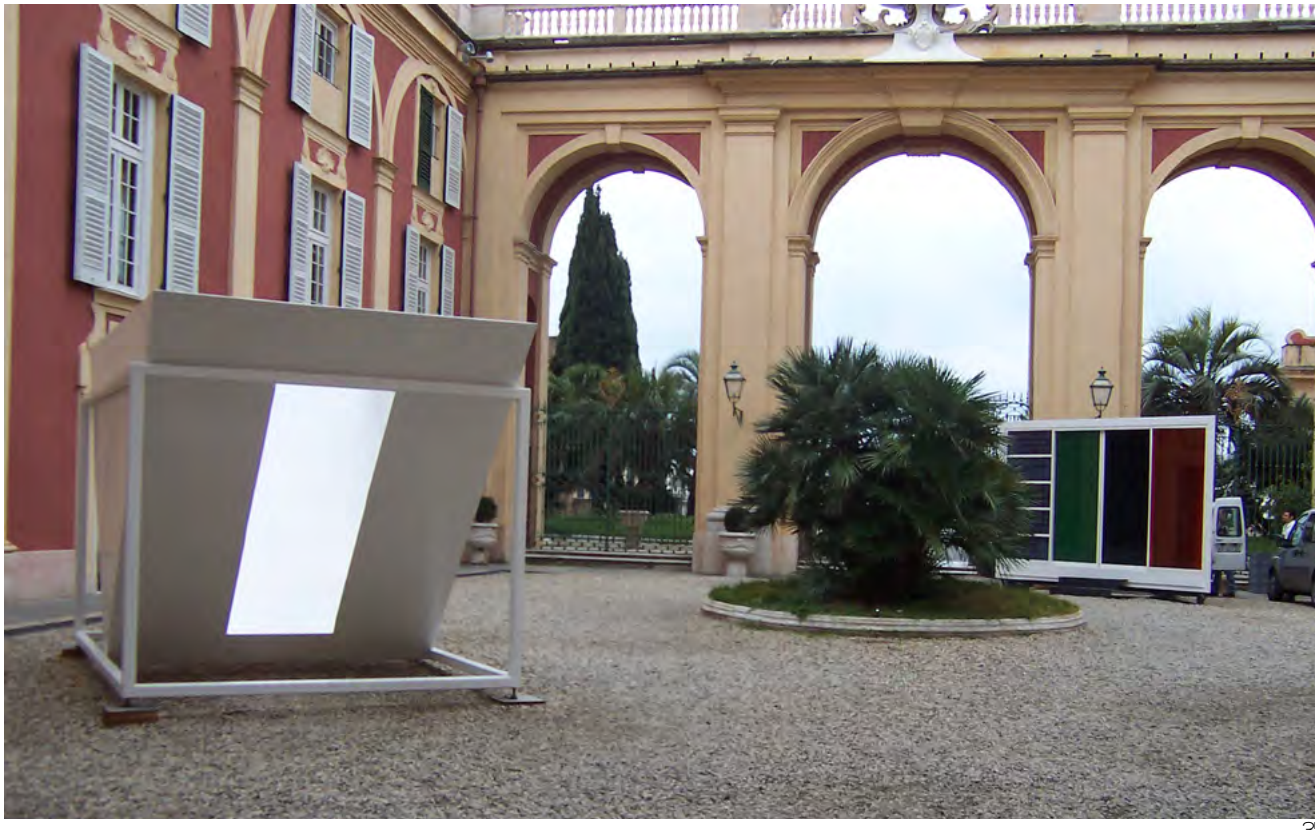
Costruire, con DAS e KAPLA (o anche con qualsiasi altro materiale o oggetti, anche di recupero), il plastico di uno spazio sacro come libera reinterpretazione della Cattedrale di John Hejduk[67].

2.2.3. *... quasi più nulla di sacro*

Heinrich Tessenow è quasi trentenne quando Friedrich Nietzsche pubblica *La gaia scienza* e *Così parlò Zarathustra*. Un libro per tutti e per nessuno[68]. È il 1916 quando scrive:

... il periodo del variopinto, dell'andirivieni, del sottosopra, della confusione: soldatini di piombo, una lanterna magica, un tozzo di pane, un cucciolo, la luna piena, un pezzo di carta bianca o un'altra cosa qualsiasi, il lirico, il comico, l'eroico, lo châlet svizzero, la comodità inglese, le colonne greche e tutto quanto può passarci per la mente, in questo caso per noi tutto è ugualmente importante oppure ugualmente senza importanza... ci manca cioè la capacità di creare una relazione stabile fra una cosa e l'altra; ciò non significa che siamo assolutamente

34



35

36

incapaci di creare. Un bambino è pur sempre molto creativo; ma le sue opere hanno solo un valore momentaneo... può darsi che i valori momentanei siano proprio ciò che vi è di più giusto. Se questo è vero le nostre opere degli ultimi decenni... sarebbero proprio del tipo più conveniente; durante questo periodo ci siamo interessati di tutto senza conoscere limiti, in modo assolutamente infantile, abbiamo veramente afferrato tutto e abbandonato tutto di nuovo, non esisteva per noi quasi più nulla di sacro...[69].

È certamente interessante come l'esigenza di tornare a considerare la sacralità, in senso esteso, nelle espressioni della modernità, dia luogo, nel raggiungere gli stessi scopi, a posizioni opposte: ricerca di un'assoluta novità dello sguardo, e quindi della forma da creare *versus* la ripetizione contro la novità a tutti i costi che, come nei riti, rigenera il senso delle cose.

2.2.4. *la ripetizione*

La ripetizione, dice Han con Kierkegaard, "è un vestito indistruttibile che calza giusto e dolcemente, senza stringere né ballare addosso"; la novità, l'originalità, la stranezza – veri miti d'oggi – costituiscono, alla fin fine, una "coercizione permanente".
Così, scrive Han, "il vecchio, ciò che è stato che permette una ripetizione appagante, viene rimosso in quanto si contrappone alla logica proliferante della produzione. Le ripetizioni tuttavia stabilizzano la vita, il loro tratto essenziale è l'accasamento[70].

L'ORDINE... I ricchi e i potenti non amano la ripetizione; essa è lo strumento dei semplici. Spesso noi crediamo che insistendo nella ripetizione si ottenga un effetto di povertà; ma non è detto che sia così; la ripetizione produce in certi casi un'impressione forte e ricca, per esempio:
«tutto è buio,
tutto è fosco,
quando il mio amore non è con me,
io credevo ch'ella mi amasse,
ma no
ma no
ma no
ma no
ella mi odia».
La forte impressione che suscita qui il «ma no» potrebbe forse essere raggiunta anche con altre parole; ma si deve osservare che in questo caso la ripetizione della semplice negazione risveglia sentimenti non solo molto forti, ma anche ricchi e complessi; l'espressione «ma no» diventa qui, soltanto attraverso la ripetizione, lamento, disperazione, angoscia, ecc.71.

2.2.5. *immagini vergini (svelare ciò che c'è già)*

Il regista tedesco Werner Herzog, negli anni, ha girato alcuni documentari che mostrano situazioni estreme per la sopravvivenza dell'umano.

... per sua stessa ammissione si è dedicato alla ricerca di immagini vergini, immagini mai viste prima dall'occhio umano, che in un'epoca di icone usa e getta, dove il cinema stesso spesso si piega alle logiche del commercio, è assetato di questa estatica grazia. Nell'era del *fast food* del sapere Herzog è il poeta dell'inutile, del superfluo, di ciò che non serve a nulla, e proprio per questo il suo cinema è quanto di più necessario ci sia per lo spirito umano assetato di bellezza nel deserto della cultura contemporanea[72].

Quelle immagini cercate, e mostrate al mondo, da Herzog, non sono frutto di un'immaginazione filmica, sono scoperte, immagini di cose o situazioni mai viste prima da occhio umano, e pure esistenti da sempre. Herzog non fa altro che andare incontro a ciò che si ipotizza, non solo esista, ma che sia certamente di potente incremento alla conoscenza umana. Il senso di meraviglia, ipotizzato e confermato dalle immagini riprese è ciò che il regista tedesco offre all'umanità[73]. La qualità che la ripresa cerca è

estatica grazia.

37

2.3. sul selvatico e altri spunti di lettura per iniziare a prendersi cura dell'immaginario

2.3.1. *risorse*

Ci sono delle risorse dell'umano che, se riprese, risvegliate, rianimate, o almeno riconosciute, possono nutrire l'immaginario durante il tempo della sua "riedificazione". Le esperienze del "mistero", o semplicemente dell'"ignoto, del "sacro", e anche del "selvatico", quando diventano materia di riflessione e vita vissuta, permettono di abitare con sempre maggiore consapevolezza lo spazio.
La percezione di questi particolari stati d'animo, come vedremo, è connessa alle *atmosfere* che li producono.

2.3.2. *"il paesaggio riflette qualcosa che è avvenuto nella mente/cuore degli umani ed è anch'esso in rovina"*

Il lato selvatico
Perché è rotto il fratello rotto? C'è da chiedersi se anche il paesaggio non sia rotto... il paesaggio riflette qualcosa che è avvenuto nella mente/cuore degli umani ed è anch'esso in rovina, con le sue meraviglie d'acqua di vette e di cielo tutte intossicate, imbrattate da tracce arroganti di noi.
Cominciamo a capire quanto sia vitale, per la terra, la permanenza di aree selvatiche, cioè di luoghi in cui essa possa continuare indisturbata il suo dialogo con tutti i fenomeni celesti e dare vita a innumerevoli forme che costituiscono il grande concerto, senza il quale arriverebbe una dominante aridità. Una terra senza selvatico non può rinnovarsi, non può esserci alleata[74].
Anche nel nostro paesaggio interiore abbiamo messo a tacere il lato selvatico, dando preminenza a una razionalità che pretende da sola di comprendere tutto, oppure a una ottusità frastornata dalla molto affascinante tecnologia, sempre tenendoci ostinatamente lontani dalle forze primitive che ci costituiscono.
Quello che si cerca di fare è tenere in un certo equilibrio pensiero razionale e selvatichezza, oltre che esperienza e mondo fuori dall'esperienza, o potremmo dire immanenza e trascendenza. Tutta l'arte forse si occupa di questo... come forma di rivelazione e non come intrattenimento, lo fa in modo largo, avvalendosi di tutti i linguaggi umani, di tutte le forme di espressione. E soprattutto lo fa dopo aver ogni volta fondato una comunità provvisoria che anima e agisce dall'inizio alla fine di ogni impresa.
Nel selvatico c'è l'infanzia, ci sono tutti gli animali, i vegetali che eravamo prima di separaci e farci predatori mobili, c'è tutto il cielo, fino alle costellazioni più lontane, particelle con massa che da molto oltre il sistema solare arrivano sulla terra in raggi cosmici e la toccano, la fecondano, c'è tutta la lunghissima vita prima dell'umano, questo animale da poco comparso e sempre più ingabbiato nella ragione o in una aggressiva idiozia. C'è quel novantasei per cento di energia oscura a cui non sappiamo ancora dare un nome.
Selvatico non è il verde delle nostre città, non è l'irrazionale nei suoi stereotipi danzanti o deliranti. Vi è un pericolo vero, uno sperdimento, quel rischio per il quale Heidegger afferma che i poeti sono i più arrischianti. I territori che visitano hanno soglie dalle quali non si può fare ritorno. Così come addentrandosi in una foresta o giungla o savana, si espone la propria vita a molti reali pericoli.
... Mi sembra che il futuro – e oggi, lo sappiamo, questa parola viene pronunciata da chi ha figliolini o nipoti con vero tremore – il futuro sarà la risultante di una splendida razionalità che avrà saputo riconoscere le potenze e la meraviglia di ciò che ho chiamato selvatico e che forse andrebbe in altra sede precisato.
Qui posso solo dire che il selvatico potrebbe riguardare un lasciarsi fare, così come la terra lasciandosi fare dal cielo tira su sontuose foreste, un mettersi in lento ascolto dell'altro da noi, imparando da vegetali e animali, una deposta vanità.
E ciò non senza un ardore conoscitivo di ciò che chiamiamo tradizione, non senza studio dei maestri che ci hanno preceduti e che ci hanno portato sin qui, sull'orlo di questo storto respiro della terra – forse perché inascoltati. Ci vogliono maestri e maestre e per fortuna, guardando gli adolescenti e le adolescenti del mondo, mi pare che stiano nascendo.
L'irrazionale e le potenze d'anima, forze catalogate spesso in desinenze reazionarie o decadenti, andranno rimpastate con le eccellenze del pensiero, in un equilibrio nuovo e rigenerante, inaudito e

38

spiazzante per tutte le vecchie tristi accademie, i potentati del sapere.
Tornare ai greci, al loro andare tutti in battaglia a difendere la propria libertà, e forse prima ancora, lì dove la Grecia antica si nutriva di oriente e lo rifondava.
Noi adesso siamo chiamati tutti a difendere ben più che patria e libertà. E nemmeno difendere la terra – che non ha nessun bisogno di noi - ma piuttosto il nostro sodalizio con ciò che ci tiene in vita. Siamo pericolosamente sporgenti su un declino di specie, siamo spaventosamente soli nell'universo. Ma tutto pare aspettarci, se mai volessimo ricomporre lo strappo del *fratello rotto*.

2.3.3. *"ora l'impresa più alta e rischiosa è parlare della gioia"*

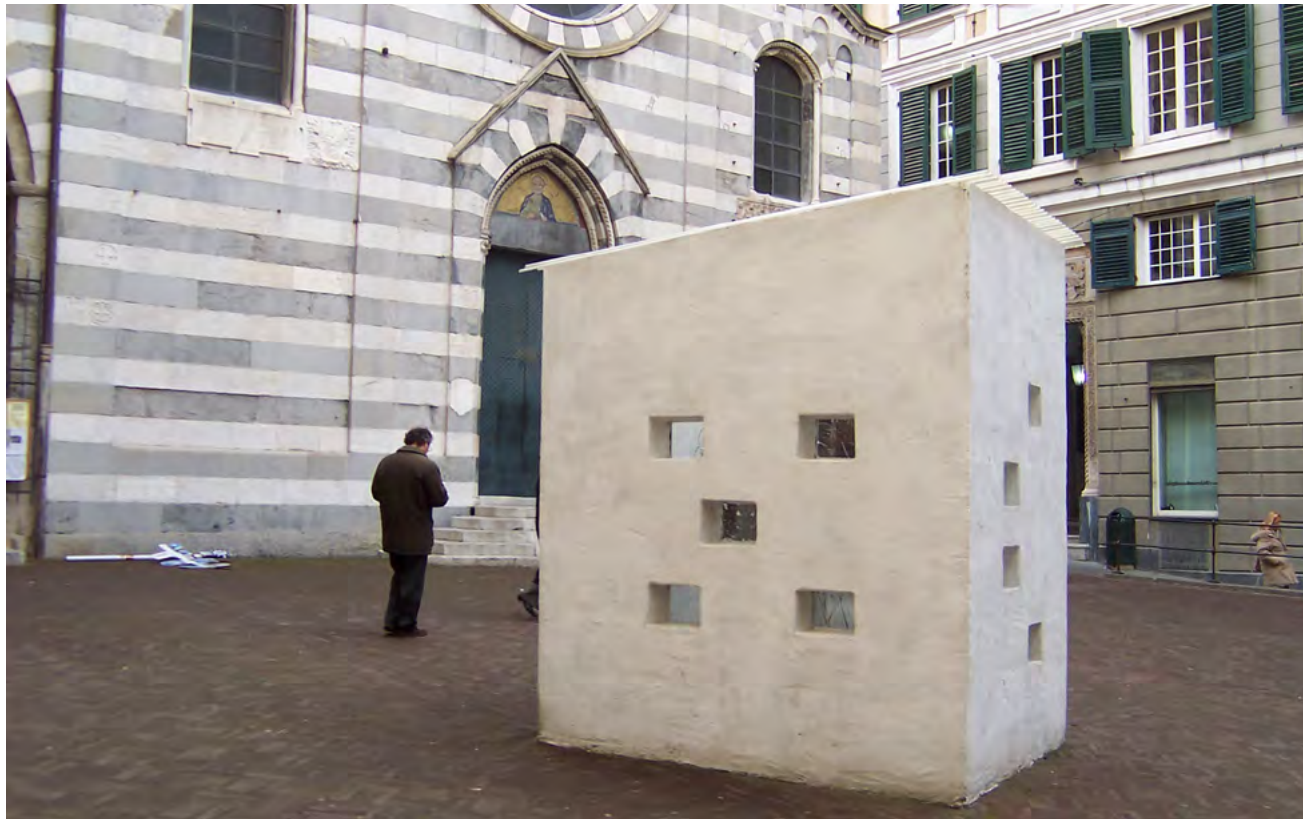
L'impresa più rischiosa
Non facciamo che udire parole funebri.
L'assillo quotidiano sull'orrore del mondo e dell'uomo... Basta, mi dico. Ringrazio chiunque mi porti una parola luminosa. So quanto difficile sia farlo senza cadere in un'Arcadia di retorica e miele. Ma, mi pare, non si può più fare a meno di questa nominazione del bene. Non si può più rimandare. C'è attesa di una parola che s'immerga nei temi più misteriosi, senza logorarli né logorarsi, che arrivi a chi ascolta come forza che risveglia altra forza, come solvente di ogni incrosto duro, di ogni meccanismo ghiacciato. Sono stanca di veder fotografata l'ira, la nostra faccia lurida, la nostra miseria umana sempre sbattuta in primo piano. Sono stanca di un'arte che inscena tragedie senza catarsi. Troppo facile, mi dico, sostare così a lungo nel lato d'ombra della specie. Ora l'impresa più alta e rischiosa è parlare della gioia, pronunciare la parola "amore". Ritrarre la bellezza del mondo, o almeno tentare di riconciliare gli aspetti ora così polarizzati del principio spirituale e della forza vitale cieca e animalesca, e sentirli come manifestazioni di un'unica fonte onnicomprensiva. Non dovremo aspettare di essere nel pieno di un naufragio, o in altre situazioni estreme, per accorgerci che le nostre ultime parole, se potessimo in quel tempo consegnarle, sarebbero semplici e modeste e vere parole d'amore.
Qui ho tentato dunque... di nominare il bene[75].

2.3.4. *"Il problema della parola è preservare il mistero dell'essere, senza pretesa alcuna di determinarne struttura e destino"*

Quale prima lingua, la parola poetica custodisce il mistero dell'origine che verrà. La sua natura è appena decifrabile; ma una cosa è certa: la prima lingua non è l'inizio né il fare una volta per tutte, ma il nuovo principio di innumerevoli possibilità della nostra storia.
La prima lingua non "è", semplicemente "parla". Propriamente parla come tra le labbra dei sapienti della Grecia delle origini, i *sophoi*, i quali non pronunciavano parole proprie ma parole del *logos*, come svelano Eraclito e Parmenide. Parole di cui nessuno può rivendicare la paternità. E come tali adatte all'apertura dell'impossibile.
Queste parole proclamano la mancanza di ciò che nominiamo, la mancanza di ciò che non appare. Raggiungono così il centro inverificabile del verificarsi umano. Registra Hölderlin: "Straniera giunge a noi la parola che forma gli umani". È una parola che ci guida nell'esistenza autentica, una parola che prende e scuote, si solleva ed eleva al di sopra dello stato abituale, trasmuta. Parla per superare la limitazione della forma finita e per riportarci a una sfera che, nell'infinitudine delle sue possibilità, trascende quella forma perché è la forma stessa dell'essere... Insomma nel lavoro poetico non siamo chiamati a conferire forma all'informe. Ciò che è informe va custodito come tale.
Il problema della parola è preservare il mistero dell'essere, senza pretesa alcuna di determinarne struttura e destino. Ecco dove sbagliava il mito. Ecco dove sbaglia la tecnica che del mito prosegue il lavoro, quando detta l'ordine del mondo, l'ordine della casa che abitiamo, quando toglie l'arbitrarietà dell'accadere e stende un velo sull'antiterra del pensiero.
Il problema della parola è restituire l'essere a ciò che autenticamente gli appartiene: la poesia[76].

2.3.5. *"le profondità della mente, l'inconscio, sono le nostre aree di wilderness interna"*

Vivere in una cultura della *wilderness* è sempre stato un aspetto fondamentale dell'esperienza umana. Per centinaia di migliaia di anni non c'è stata *wilderness* senza qualche forma di presenza umana. La natura non è un posto da visitare,



39

40

è casa nostra... I nostri corpi sono selvatici. Il gesto involontario e veloce di girare la testa se sentiamo un grido, la vertigine se guardiamo in un precipizio, il cuore-in-gola nei momenti di pericolo, il riprendere fiato, i momenti tranquilli di quiete, quando ci rilassiamo e riflettiamo - sono tutte risposte universali di questo corpo mammifero. Si osservano in tutti i mammiferi. Il corpo non ha bisogno dell'intercessione di un intelletto conscio per respirare, per far battere il cuore. Per moltissime cose si regola da solo, ha una sua vita. Sensazione e percezione non vengono esattamente da fuori, e il continuo flusso di pensiero e immagini non è esattamente esterno. Il mondo è la nostra consapevolezza, e ci circonda. Ci sono più cose nella mente, nell'immaginazione, di quante *tu* ne possa controllare - pensieri, ricordi, immagini, rabbia, delizie, sorgono non chiamati. Le profondità della mente, l'inconscio, sono le nostre aree di *wilderness* interna, e questo è il posto dove la lince si trova in questo preciso momento. Non intendo linci personali all'interno di psiche personali, ma la lince che si muove di sogno in sogno. L'agenda pianificata dell'io conscio occupa un territorio molto esiguo, una celletta accanto al cancello interno della mente, e conserva qualche traccia di ciò che entra ed esce (e a volte fa progetti espansionistici) e il resto si arrangia da solo. Il corpo sta, per così dire, dentro la mente. Entrambi sono selvatici... Le lezioni che impariamo dal mondo selvatico diventano il galateo della libertà. Possiamo godere della nostra umanità, del suo cervello favoloso e della sua sessualità vibrante, le sue ambizioni sociali e i suoi malumori ostinati, e considerarci né più né meno come gli altri esseri nel Grande Spartiacque. Possiamo accettare gli altri come esseri uguali a noi, che dormono a piedi nudi sulla stessa terra. Possiamo rinunciare alla speranza di diventare eterni e smettere di combattere la sporcizia. Possiamo tenere alla larga le zanzare e i parassiti senza odiarli. Senza aspettative, attenti e sufficienti, riconoscenti e premurosi, generosi e diretti. Calma e chiarezza ci appartengono nel momento in cui, tra un lavoro e l'altro, ci puliamo le mani dal grasso e guardiamo in alto le nuvole che passano. Un'altra gioia è prendere finalmente una tazza di caffè con un amico. Il mondo selvatico ci chiede di conoscere il terreno, di fare un cenno di saluto a tutti gli animali, a piante e uccelli, di attraversare i torrenti e salire sui crinali e di raccontare una bella storia quando ritorniamo a casa[77].

2.3.6. *"scomparsa nella nostra cultura di due figure archetipiche di raccordo fra l'uomo e la natura: l'uomo selvatico e la donna selvaggia"*

Negli Stati Uniti, l'interesse per la wilderness (la natura selvaggia incontaminata), espresso da un vero e proprio movimento organizzato, ha portato, nel 1964, al *Wilderness Act*, promulgato dal presidente Lyndon Johnson (in cui si assicurava al popolo americano una durevole risorsa della stessa) ma anche alla produzione di materiale editoriale, convegni e riunioni internazionali, nei quali si è trattato della sacralità della natura sotto molti punti di vista... la repressione della natura selvaggia nel pianeta corrisponde a una sorta di rimozione inconscia della stessa da parte dell'uomo, che si ritrova poi ad agire, nel quotidiano, coatti comportamenti selvaggi, o quanto meno nevrotici, al di fuori del proprio controllo, come se la natura, per nemesi, riemergesse sotto forma di patologia... Robert Bly e Pinkola Estés, nelle proprie indagini sul disagio contemporaneo di uomini e donne, hanno dato rilievo al problema della scomparsa nella nostra cultura di due figure archetipiche di raccordo fra l'uomo e la natura: l'Uomo Selvatico e la Donna Selvaggia. Secondo gli autori, dal paleolitico al cristianesimo, queste figure (riscontrabili in rappresentazioni diverse dell'immaginario universale, dal Signore degli Animali a Shiva, dai sapienti del bosco della mitologia celtica a Pan[78] e Dioniso[79], fino a Giovanni Battista[80], e, sul versante femminile, dalla Donna delle Acque[81] a Kali[82], Persefone[83], Artemide[84], Brigit[85] o Baba Yaga[86] fino a Maria Maddalena[87]), hanno svolto un doppio ruolo: da un lato quello di protettori della sacralità della Natura, dall'altro quello di iniziatori dei giovani nei riti di passaggio dall'adolescenza all'età adulta. Nelle trasformazioni delle società dall'era premoderna a quella moderna, con la caduta in disuso, secondo lo storico delle religioni Mircea Eliade, dei rituali iniziatici, è venuto a cadere progressivamente anche lo "strato mitologico" (così lo definisce Bly) a essi sotteso.
'Questo strato è stato spesso percepito come una volta celeste interiore. Non si tratta di uno spazio vuoto, poiché qui trovano dimora i *magneti*, i *vortici*, o gli *dèi*: Dioniso, Freia, Odino, Thor, la Vergine Maria, Kali, Budda, Zeus e Allah, Atena e Artemide, Sofia. Pensare in termini mitologici significa riuscire a immaginare questi dèi all'opera, tumultuosamente, vigorosamente ed efficacemente, continuando però

41

a distinguere fra strato umano e strato divino'.
Bly inoltre ipotizza che l'uomo abbia perso la capacità di pensare in termini mitologici intorno all'anno mille. Il conseguente vuoto di valori di riferimento è stato progressivamente colmato dalle religioni monoteiste, ma attraverso queste l'uomo ha concentrato esclusivamente la propria devozione sul lato luminoso della divinità e della conoscenza.
La rimozione delle divinità di raccordo tra l'uomo e l'intelligenza della natura, l'assenza di riti di iniziazione e di mentori adeguati, infine la caduta del suddetto 'strato mitologico' sono fenomeni in negativo che hanno svolto, nell'interpretazione di Bly e Pinkola Estés del disagio esistenziale, un ruolo di grande rilievo, scavando progressivamente un vuoto interiore, una caduta di energia vitale, un'incapacità ad affrontare situazioni nuove ed elaborare le proprie ferite a cui l'individuo moderno risponde con atteggiamenti maniacali (negazione, astrazione e iperattivismo) o depressivi.
Ultimo prezioso serbatoio di informazioni istintuali e profonde sono rimaste, secondo gli autori, le storie. È a partire da questo materiale derivante dalla tradizione orale...[88].

2.3.7. *"in principio ci sono le storie"*

In principio ci sono le storie, dunque. Campi magnetici. Spazi di intensità.
Le trame le abitano, le attraversano, e le rendono leggibili. Sono geroglifici che le significano, mappe che le raffigurano. Perché il gesto di narrare si compia nel modo più completo manca un'ultima componente chimica, la più misteriosa delle tre, l'unica che abbia che vedere con la magia[89].

2.3.8. *per iniziare a riedificare l'immaginario: scavare le fondamenta*

Porfirio, neoplatonico del IV secolo sostenne che Aristotele nel "Sulla filosofia" riportava il fatto che sulla facciata del tempio di Apollo a Delfi, quando questo venne ricostruito in pietra dopo essere stato distrutto, compariva sul frontone la scritta "Conosci te stesso".

Oikeiosis (in greco antico: οικεῖος) è un termine introdotto dai filosofi stoici (ca. 300 a.C.) per indicare la realizzazione, il fine ultimo degli esseri viventi. Secondo gli stoici è la conoscenza del proprio io, tramite la *synaesthesis*, ovvero la percezione interna. Grazie a questa conoscenza di sé, nasce l'istinto di conservazione che consente lo sviluppo del proprio essere. Questa conoscenza di sé è accompagnata dal senso piacevole di compiacimento ovvero l'*oikeiosis*. Grazie all'*oikeiosis*, secondo gli stoici, gli esseri viventi possono volare, nuotare, muoversi senza che nessuno l'abbia mai insegnato loro. In esso sono dunque racchiuse la forza, la salute, la bellezza, le funzionalità del corpo, così come anche l'amore per la propria specie e nell'uomo per la sua comunità. Da qui per l'uomo prosegue la strada che lo condurrà alla moralità. L'animale invece, non avendo dentro di sé la natura razionale, non dà valore alle cose e rimane per sempre nella sfera dell'istintualità[90].
... per gli stoici la realizzazione, chiamata *oikeiosis*, avveniva attraverso la percezione interna, pratica simile se non identica alla meditazione di base induista e buddhista[91].

Gli studi di James Hillman costituiscono ancora oggi un riferimento fondamentale per i temi che stiamo trattando. Un'originale ed efficace interpretazione di quegli studi è della fine del secolo scorso.

... è l'uscita da un percorso interpretativo ed è l'incontro sensibile con il mondo fantastico e perturbante che si è, da cui si è abitati e a cui si è in qualche modo avvinti. L'autoconoscenza passa di qui, passa attraverso il complesso lavoro della visione: "'Conosci te stesso' alla maniera di Jung significa familiarizzarsi con i dèmoni, aprirsi a essi e ascoltarli, cioè conoscerli e distinguerli. Entrare nella propria storia interiore richiede un coraggio simile a quello necessario per cominciare un romanzo"[92].

La conoscenza di sé può utilizzare tecniche di origine antichissima inglobate in sistemi contemporanei di analisi del sé.

Con *mindfulness* (traducibile con consapevolezza di sé oppure piena coscienza) si intende un atteggiamento che si coltiva attraverso una pratica di meditazione sviluppata a partire dai precetti del buddismo (ma scevra dalla componente religiosa) e volta a portare l'attenzione del soggetto in maniera non

giudicante verso il momento presente... Il termine è la traduzione di "sati" che in lingua pali, il linguaggio utilizzato dal Buddha per i suoi insegnamenti, significa essenzialmente consapevolezza, attenzione, attenzione sollecita, o piena consapevolezza mentale che sono qualità dell'essere che possono venire coltivate attraverso la meditazione[93].

Il biologo Jon Kabat Zinn negli anni Settanta formula un protocollo di trattamento psicologico fondato sulla *mindfulness* che ha permesso la diffusione di questa tecnica in tutto il mondo.

Non puoi fermare le onde, ma puoi imparare a surfare[94].

Il tema di questo paragrafo naturalmente è di quelli che necessitano spazi e profondità di tutt'altra dimensione rispetto alle poche suggestioni che offriamo qui. "Conosci te stesso" in certe filosofie è il cammino di una vita. Quindi, se pure scontato, è opportuno chiarire che qui si indica solamente l'attenzione a un obiettivo, di carattere molto generale, e non certo una via per raggiungerlo, proviamo solo a dare una scintilla che possa accendere forme di un ricercare nuovo.

2.3.9. *"il potere di vivere una lenta, calda, affollata esperienza da inferno del consumatore, e renderla non soltanto significativa, ma anche sacra"*

Se siete automaticamente sicuri di sapere cos'è la realtà, e state operando sulla base della vostra configurazione di base, allora voi, come me, probabilmente non avrete voglia di considerare possibilità che non siano fastidiose e deprimenti. Ma se imparate realmente a concentrarvi, allora saprete che ci sono altre opzioni possibili. Avrete il potere di vivere una lenta, calda, affollata esperienza da inferno del consumatore, e renderla non soltanto significativa, ma anche sacra, ispirata dalle stesse forze che formano le stelle: amore, amicizia, la mistica unità di tutte le cose fuse insieme. Non che la roba mistica sia necessariamente vera. La sola cosa che è Vera con la V maiuscola è che sta a voi decidere di vederlo o meno.
Questa, credo, sia la libertà data da una vera educazione, di poter imparare ad essere "ben adattati". Voi potrete decidere con coscienza che cosa ha significato e che cosa non lo ha. Potrete scegliere in cosa volete credere. Ed ecco un'altra cosa che può sembrare strana, ma che è vera: nella trincea quotidiana in cui si svolge l'esistenza degli adulti non c'è posto per una cosa come l'ateismo. Non è possibile non adorare qualche cosa. Tutti credono. La sola scelta che abbiamo è su che cosa adorare. E forse la più convincente ragione per scegliere qualche sorta di dio o una cosa di tipo spirituale da adorare – sia essa Gesù Cristo o Allah, sia che abbiate fede in Geova o nella Santa Madre Wicca, o nelle Quattro Nobili Verità, o in qualche inviolabile insieme di principi etici – è che praticamente qualsiasi altra cosa in cui crederete finirà per mangiarvi vivi. Se adorerete il denaro o le cose, se a queste cose affiderete il vero significato della vita, allora vi sembrerà di non averne mai abbastanza. È questa la verità. Adorate il vostro corpo e la bellezza e l'attrazione sessuale e vi sentirete sempre brutti. E quando i segni del tempo e dell'età si cominceranno a mostrare, voi morirete un milione di volte prima che abbiano ragione di voi. A un certo livello tutti sanno queste cose. Sono state codificate in miti, proverbi, luoghi comuni, epigrammi, parabole, sono la struttura di ogni grande racconto. Il trucco sta tutto nel tenere ben presente questa verità nella coscienza quotidiana. Adorate il potere, e finirete per sentirvi deboli e impauriti, e avrete bisogno di avere sempre più potere sugli altri per rendervi insensibili alle vostre proprie paure. Adorate il vostro intelletto, cercate di essere considerati intelligenti, e finirete per sentirvi stupidi, degli impostori, sempre sul punto di essere scoperti. Ma la cosa insidiosa di queste forme di adorazione non è che siano cattive o peccaminose, è che sono inconsce. Sono la configurazione di base.
Sono forme di adorazione in cui scivolate lentamente, giorno dopo giorno, diventando sempre più selettivi su quello che volete vedere e su come lo valutate, senza essere mai pienamente consci di quello che state facendo.
E il cosiddetto "mondo reale" non vi scoraggerà dall'operare con la configurazione di base, poiché il cosiddetto "mondo reale" degli uomini e del denaro e del potere canticchia allegramente sul bordo di una pozza di paura e rabbia e frustrazione e desi-

derio e adorazione di sé. La cultura contemporanea ha imbrigliato queste forze in modo da produrre una ricchezza straordinaria e comodità e libertà personale. La libertà di essere tutti dei signori di minuscoli regni grandi come il nostro cranio, soli al centro del creato. Questo tipo di libertà ha molti lati positivi. Ma naturalmente vi sono molti altri tipi di libertà, e del tipo che è il più prezioso di tutti, voi non sentirete proprio parlare nel grande mondo esterno del volere, dell'ottenere e del mostrarsi. La libertà del tipo più importante richiede attenzione e consapevolezza e disciplina, e di essere veramente capaci di interessarsi ad altre persone e a sacrificarsi per loro più e più volte ogni giorno in una miriade di modi insignificanti e poco attraenti.
Questa è la vera libertà. Questo è essere istruiti e capire come si pensa. L'alternativa è l'incoscienza, la configurazione di base, la corsa al successo, il senso costante e lancinante di aver avuto, e perso, qualcosa di infinito.
Lo so che questa roba probabilmente non vi sembrerà molto divertente o ispirata, come un discorso per questo genere di cerimonie dovrebbe sembrare. In questo consiste però, per come la vedo io, la Verità con la V maiuscola, scrostata da un sacco di stronzate retoriche. Certamente, siete liberi di pensare quello che volete di tutto questo. Ma per favore non scartatelo come se fosse un sermone ammonitorio alla Dr. Laura. Niente di questa roba è sulla morale o la religione o il dogma o sul grande problema della vita dopo la morte. La Verità con la V maiuscola è sulla vita PRIMA della morte. È sul valore reale di una vera istruzione, che non ha quasi nulla a che spartire con la conoscenza e molto a che fare con la semplice consapevolezza, consapevolezza di cosa è reale ed essenziale, ben nascosto, ma in piena vista davanti a noi, in ogni momento, per cui non dobbiamo smettere di ricordarci più e più volte: "Questa è acqua, questa è l'acqua."
È straordinariamente difficile da fare, rimanere coscienti e consapevoli nel mondo adulto, in ogni momento. Questo vuol dire che anche un altro dei grandi luoghi comuni finisce per rivelarsi vero: la vostra educazione è realmente un lavoro che dura tutta la vita. E comincia ora.
Auguro a tutti una grossa dose di fortuna[95].

Cominciare a sentire la presenza dell'altro nella percezione dell'esistenza, *hic et nunc*, del suo proprio spazio interiore.
La folla su un marciapiede della metropolitana come insieme di spazi interiori tutti diversi, silenziosi fuori rumorosi dentro, ciascuno con i suoi strati emotivi in azione, simultaneamente, nello stesso ambiente fisico, la cui atmosfera inesorabilmente ne viene continuamente modificata.

Note

49. "L'inconscio e l'immaginario sono strettamente legati: l'immaginario è il linguaggio dell'inconscio, un insieme di immagini, fantasie e simboli attraverso cui emergono contenuti mentali profondi e inaccessibili alla coscienza. La relazione è dinamica, poiché l'immaginario permette di esplorare l'inconscio attraverso sogni, fantasie transferali o tecniche come l'immaginazione attiva, che trasforma la comprensione di sé e dei propri modelli relazionali", *Relazione inconscio immaginario*, da "AI Overview".
50. "Immaginario collettivo", https://it.wikipedia.org/wiki/Immaginario_collettivo; "Inconscio collettivo", https://it.wikipedia.org/wiki/Inconscio_collettivo
51. K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo* (1919), Astrolabio, Roma 1950, p. 49.
52. G. Celant, "L'architettura dell'arte", in A. Saibene, S. Suardi (a cura di), *Marco Della Torre. Il progetto per l'arte*, Logos, Modena 2007, p. 11.
53. "Finnegans Wake", https://it.wikipedia.org/wiki/Finnegans_Wake
54. Parafrasi da A. Baricco, "POSTILLA. La Narrazione come Via", *La Via della Narrazione*, Feltrinelli, Milano 2022; in corsivo, le parti del testo trasposte in termini di architettura.
Sul riferimento ai "campi magnetici", v. 2.3.7. *in principio ci sono le storie*, p. 34.
55. "Futuro anteriore", https://it.wikipedia.org/wiki/Futuro_anteriore
56. A. Baricco, "Epilogo. La grande Muraglia", *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 178-179.
57. U. Galimberti, "Il bene e il male attraverso il mistero", https://www.feltrinellieditore.it/news/2005/03/07/umberto-galimberti-il-bene-e-il-male-attraverso-il-mistero-4571/
58. "Ierofania", https://it.wikipedia.org/wiki/Ierofania
59. G. Celati, "Il bazar archeologico" in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1986, pp. 187, 188, 189.
60. W. Allen, *Amore e guerra*, U.S.A. 1975.
61. "Sacro", https://www.treccani.it/vocabolario/sacro1/
62. G. Ungaretti, *Vita d'un uomo*, Meridiani Monda-

dori, Milano 1969, pp. LXX-LXXI.
63. L. Doninelli, "Tutto quello che so sul Sacro l'ho imparato dal Teatro",
https://lucysullacultura.com/tutto-quello-che-so-sul-sacro-lho-imparato-dal-teatro/
64. P. Barcellona, *L'epoca del postumano*, Città aperta, Troina (En), 2007, p. 49. In "Sacro", https://it.wikiquote.org/wiki/Sacro
65. M. Eliade, "Discorso pronunciato al Congresso di Storia delle religioni di Boston il 24 giugno 1968", *Fragments d'un Journal 1945-1969*, Parigi, Gallimard 1973, p. 555: tr. it. *Giornale*, Torino, Boringhieri, 1976.
66. C. Candiani, *Questo immenso non sapere*, Einaudi, Torino 2021.
67. "Cathedral project", https://www.cca.qc.ca/en/archives/381969/john-hejduk-fonds/402894/student-work/402990/cathedral-project#fa-ls-17242
68. "Dio è morto", https://it.wikipedia.org/wiki/Dio_%C3%A8_morto#:~:text=Dio%20%C3%A8%20morto%20non%20%C3%A8,alcun%20codice%20morale%20o%20teleologico.
69. H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, G. Grassi (a cura di), Franco Angeli, Milano 1974.
70. G. Marrone, "L'ultimo libro del filosofo coreano / Byung-chul Han, La scomparsa dei riti",
25 Giugno 2021, https://www.doppiozero.com/byung-chul-han-la-scomparsa-dei-riti
71. H. Tessenow, "La ripetizione", da *Hausbau und dergleichen*, 1920, poi in *Osservazioni elementari sul costruire*, G. Grassi (a cura di), Franco Angeli, Milano 1974.
72. S. Pecetta, "Werner Herzog. L'ultimo conquistatore", https://www.ondacinema.it/monografie/scheda/werner_herzog.html
73. Cfr. per esempio il documentario *Encounters at the End of the World*, U.S.A., 2007.
https://www.youtube.com/watch?v=6BB3YRtzRxE
https://it.wikipedia.org/wiki/Encounters_at_the_End_of_the_World
74. L'opera, sul valore dell'incolto, di Gilles Clément, giardiniere e filosofo, ha avuto un forte impatto sulla progettazione degli spazi aperti, in tutto il mondo. Il testo che descrive l'essenza del suo pensiero resta il *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005.
75. M. Gualtieri, "Introduzione", *Paesaggio con fratello rotto*, Einaudi, Torino 2007, pp. VIII-XII.
76. red., *Editoriale*, "Anterem (La natura del lavoro poetico)", n. 92, 2016, p. 6.
77. "G. Snyder, *Pratica del selvatico*, FioriGialli, Velletri 2011".
https://www.ibs.it/pratica-del-selvatico-libro-gary-snyder/e/9788861180109?srsltid=AfmBOopNJXgL6RWywRlg4l4_CyEeg-QFp8lWtggUGp6fDWFEbhv3gcpo7
78. "Pan", https://it.wikipedia.org/wiki/Pan
79. "Dioniso", https://it.wikipedia.org/wiki/Dioniso
80. "Giovanni Battista", https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista
81. "Donna delle Acque", https://it.wikipedia.org/wiki/Divinit%C3%A0_delle_acque
82. "Kali", https://it.wikipedia.org/wiki/K%C4%81l%C4%AB
83. "Persefone", https://it.wikipedia.org/wiki/Persefone
84. "Artemide", https://it.wikipedia.org/wiki/Artemide
85. "Brigid", https://it.wikipedia.org/wiki/Brigid
86. "Baba Jaga", https://it.wikipedia.org/wiki/Baba_Jaga
87. "Maria Maddalena", https://it.wikipedia.org/wiki/Maria_Maddalena
88. N. Lucatelli, "Gli dei e le dee. La formazione selvaggia", P. Mottana, N. Lucatelli, *L'anima e il selvatico. Idee per "controeducare"*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, pp. 74-75.
89. A. Baricco, "(13)", *La Via della Narrazione*, Feltrinelli, Milano 2022.
90. "Oikeiosis", https://it.wikipedia.org/wiki/Oikeiosis
91. In "Conosci te stesso", https://it.wikipedia.org/wiki/Conosci_te_stesso è questo il solo passaggio della voce pertinente al significato che interessa qui.
92. P. Mottana, "La 'controeducazione' di James Hillman", P. Mottana, N. Lucatelli, *L'anima e il selvatico. Idee per "controeducare"*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, p. 28
93. "Mindfulness", https://it.wikipedia.org/wiki/Mindfulness
94. J. Kabat Zinn, *Dovunque tu vada, ci sei già*, Corbaccio, Milano 1997.
95. Dal discorso alla classe di laureati del *Kenyon College*, a Gambier, Ohio, che David Foster Wallace pronunciò nel 2005, D. Foster Wallace, "Questa è l'acqua", in *Questa è l'acqua*, Einaudi, Torino 2009. Il testo completo, tradotto in italiano è anche all'indirizzo: https://www.sfrancesco.it/wp-content/uploads/2015/03/Questa-e-lacqua-David-Foster-Wallace.pdf

42

43

44

45

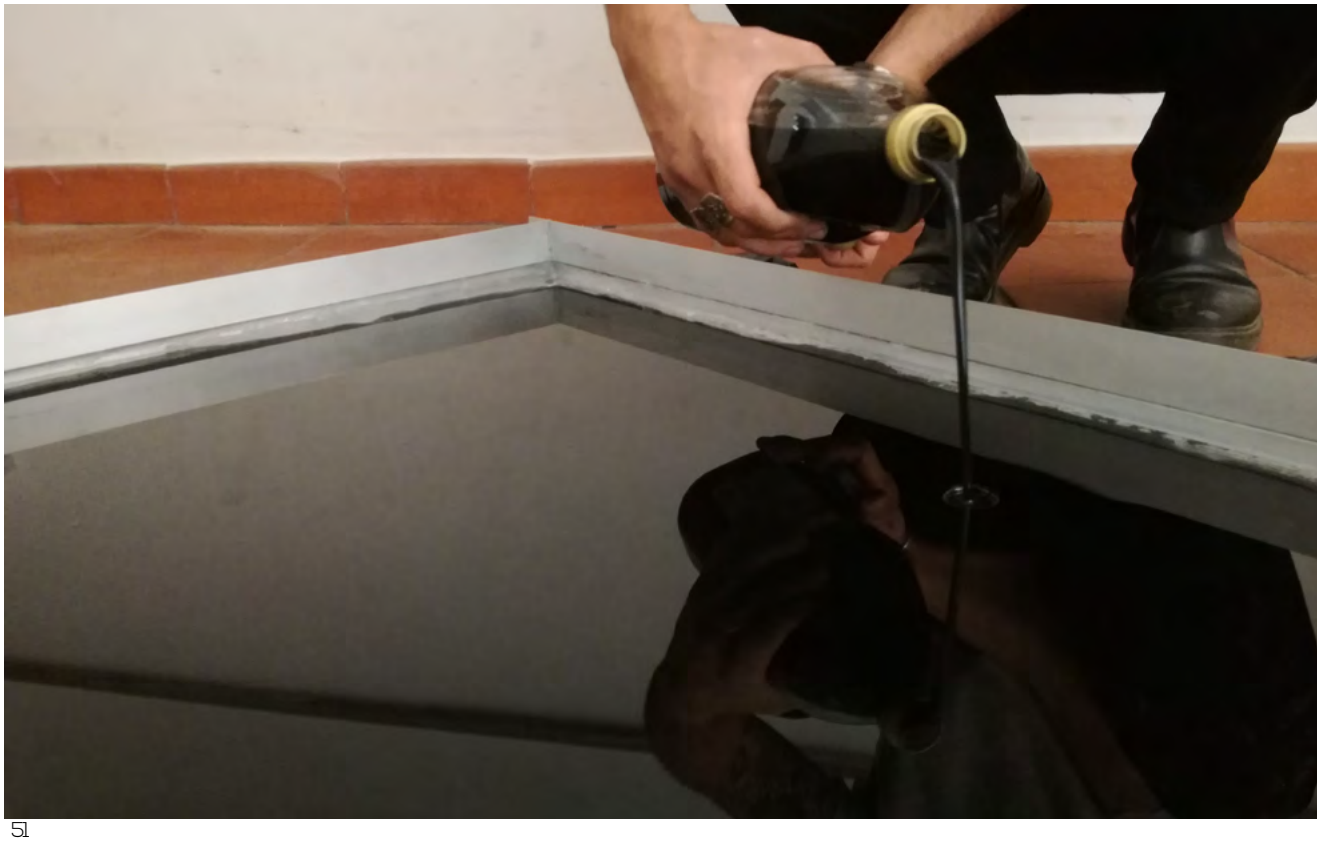
46

47

48

49

50



51

52

53

54

Le immagini

[Da *Arti Architettura*, Genova 2005, Mostra a cura di Germano Celant]
• 28-29. Mariko Mori, *Wave UFO*, 1999-2002, Palazzo Ducale
• 30-31. Mario Merz, *Igloo Ticino*, 1990 & *Igloo*, 1991, *74 Gradini riappaiono in una crescita di geometria concentrica*, 1992, Palazzo Ducale
• 32. Pedro Cabrita Reis, *The Harbor*, 2004, Piazza Matteotti
• 33. Pedro Cabrita Reis, *The Harbor*, 2004, Atelier Van Lieshout, *Modular House Mobile*, 1995-96, Alessandro Mendini, *Torre del Filosofo*, 2004, Piazza Matteotti
• 34. Rem Koolhaas, *Togok Towers*, 1996, Model-maker Marc Heumer, Palazzo Lomellino
• 35. Maria Nordman, *Untitled*, 1998-2004, Giardini di Palazzo Reale
• 36. Hans Hollein, *The Golden Calf*, 2004, Piazza Fontane Marose
• 37. Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, *Architect's Handkerchief*, 1999, Palazzo Ducale
• 38. Andrea Branzi, *Giardino di vetro*, 2004, Palazzo Tursi
• 39-40. Anselm Kiefer, *Cornelia*, 2003, Piazza San Matteo
• 41. Dennis Oppenheim, *Mobile Lighthouse*, 2004, Cortile di Palazzo Bianco
• 42. Frank O. Gehry, *Ginger and Fred, Rasin Building, Praga (prototipo)*, 1994-95, Piazza San Lorenzo

• 43-46. Peter Eisenman, *Il Giardino dei passi perduti*, Museo di Castelvecchio, Verona 2004
• 47. Domenico Mennillo, *Hypno-Mnemata*, Sala Assoli, Napoli 2020, Installazione-performance
• 48-49. Domenico Mennillo, *WLK Wunder_Litterature_Kammer*, Palazzo Fondi, Napoli 2014, Installazione ambientale
• 50-51. Marco Rossetti, *Slander*, a cura di Antonello Scotti, Biblioteca BRAU, Napoli 2017
• 52-54. Klaus Schuwerk, *Impluvium*, Architektur Galerie, Berlino, 2022

3. il museo <-> l'installazione

3. 1. spazio <-> opera

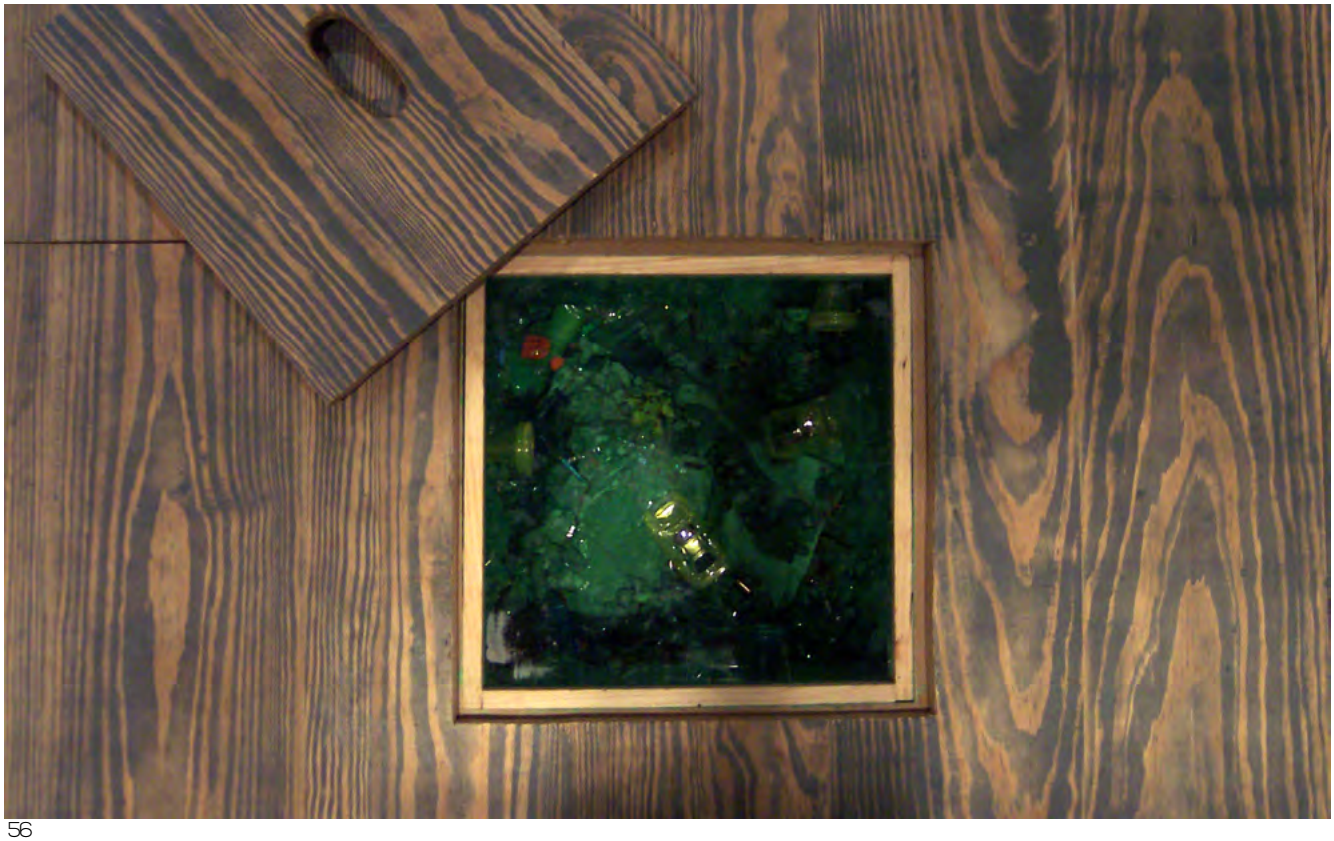
Quando una famiglia con bambini va a visitare un museo, è interessante notare come i comportamenti dei piccoli cambiano: se sono presenti opere anche importantissime fino al Novecento, i bambini si lagnano, protestano, piagnucolano fino a costringere gli adulti ad anticipare l'uscita, senza aver completato la visita; quando invece la visita è a musei o gallerie di arte contemporanea i piccoli si aggirano curiosi tra le opere, soprattutto se sono installazioni, in completa autonomia, visibilmente presi, scegliendo dove soffermarsi, dove dedicare maggiore attenzione, dove e come attraversare lo spazio. Conferme di comportamenti del genere si possono riscontrare nelle esperienze di nuclei familiari frequentatori abituali di spazi espositivi. Sarà che l'installazione è tra le forme più dirette, intuitive e quindi condivisibili da spettatori molto diversi quanto a conoscenza dei temi dell'arte, dagli addetti ai lavori fino... ai bambini.
Se si vogliono conoscere appieno le potenzialità dell'installazione come mezzo di espressione è necessario comprendere le caratteristiche degli spazi espositivi, come sono state e come possono essere utilizzate, e quindi approfondire la conoscenza del museo, luogo espositivo che, per natura, esprime il rapporto tra oggetti d'arte e spazio architettonico.
Il punto di interesse per noi è, naturalmente, relativo alle interrelazioni tra architettura e arti che, proprio negli spazi del museo e delle installazioni, hanno luogo con modalità particolarmente significative.

La questione dei rapporti tra architettura e arte è entrata nella discussione sui reciproci ruoli e sui differenti linguaggi, come un tema di analisi sulle chiusure e sui limiti, quanto sulle influenze e sull'allargamento... non si tratta qui di ridiscutere il problema delle instabili e controverse relazioni tra i loro territori, operativi e segnici, quanto di evidenziare che l'opposizione si è strutturata in un dialogo, dove l'atto del costruire è comune, mentre lo scopo è, spesse volte, diversificato... La nuova condizione del dialogo, all'intersezione dei due linguaggi, fa crollare la distinzione del concreto vs il sognato, mescola il dentro con il fuori, e l'insieme tra arti e architettura diventa plausibile. Se questo è vero per il museo d'arte, dove il toccarsi arriva spesso a compenetrarsi, dove l'arte 'si perde' nel grembo dell'architettura, si può anche ipotizzare e realizzare il contrario, quella di una forza rappresentativa dell'arte che incorpora il fare architettonico, così che si metta in relazione all'oggetto e all'entità artistica[96].

Proficue riflessioni possono venire considerando una sorta di interrelazione dinamica tra come ha funzionato e funziona l'organizzazione dello spazio nei musei e come un'installazione viene ideata e realizzata in quanto modificazione di uno spazio esistente.
È qui che diventa utile considerare l'esperienza decisamente originale di un architetto che ha potuto indagare e sperimentare, nel concreto di diverse realizzazioni, l'installazione come campo di reciproco incorporamento di tecniche e linguaggi, tra architettura e arti, di fatto definendo un "fare aperto" particolarmente utile al fare installazioni.

Sin dal 1999 Marco Della Torre ha tentato l'erranza di un progettare che non crede in un'unica identificazione, ma rimane aperto al rischio alla scommessa del fare aperto. Lavorando su un sistema 'secondo', quello del costruire come infrazione alle regole dello spazio, tipico dell'arte, ha piegato la sua specificità a un ignoto come le installazioni e le edificazioni di Mariko Mori e Oldenburg-van Bruggen, Marc Quinn e Carsten Höller e Charles Ray, quanto agli allestimenti di Vanessa Beecroft e Pierre Huy-

55



56

ghe e la riqualificazione della Nuova Accademia di Belle Arti di Milano... Collaborando alla decifrazione immaginaria, rendendola concreta e possibile, ha partecipato alla creazione di un luogo di attrazione, dove lo spettatore potesse entrare e partecipare di motivazioni fantastiche e visuali[97].

3. 2. un museo

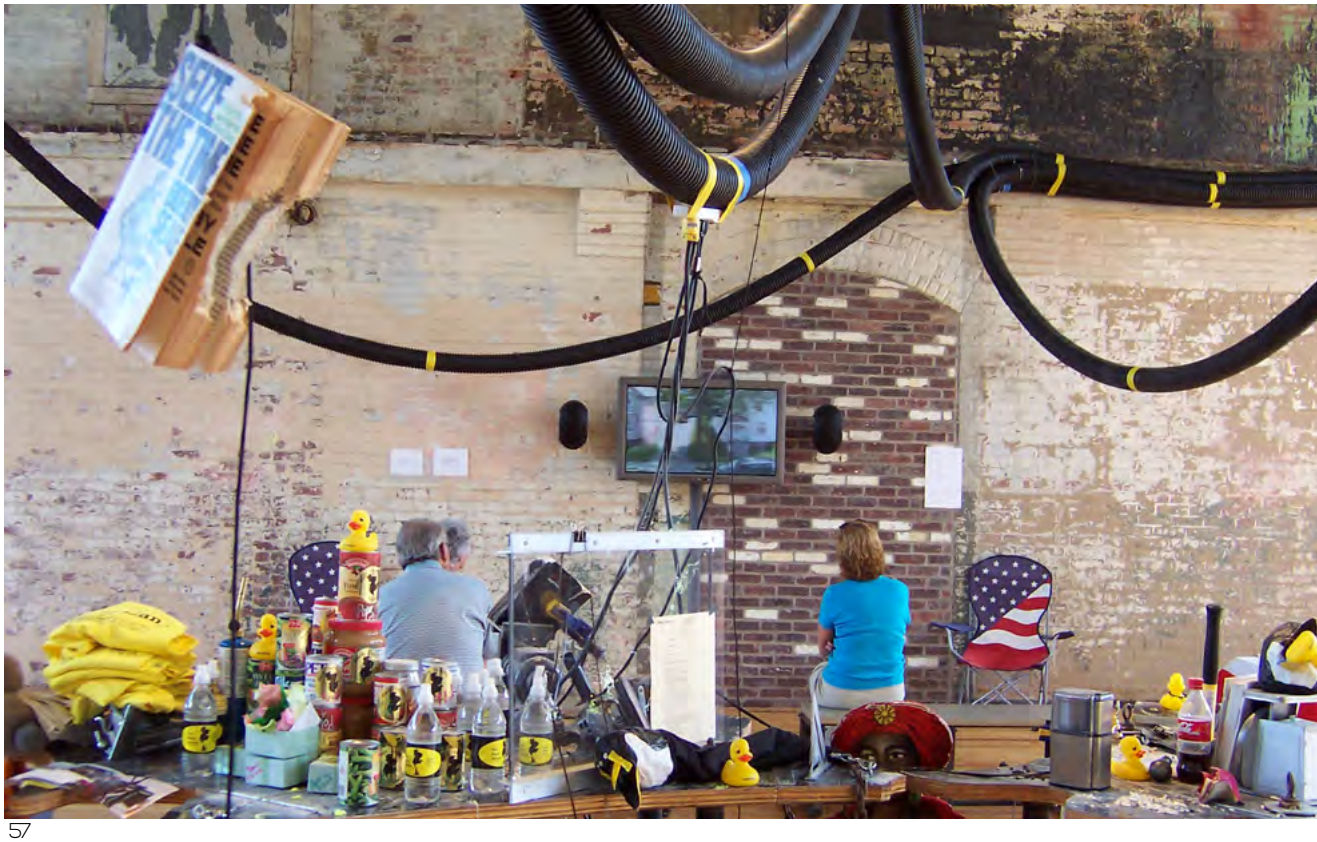
il m. un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano testimonianze materiali dell'umanità e del suo ambiente: le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educativi e diletto[98].

Oggi un museo può assumere diverse configurazioni spaziali.
Può essere un *edificio-museo*, magari in forme contemporanee ma essenzialmente in continuità con la tipologia di oggetto architettonico ideata nel XVIII secolo.
Può essere definito *museo diffuso*, quando utilizza spazi, quasi sempre già esistenti e non fisicamente collegati in continuità di interni, per creare spazi espositivi a tema, in zone abitate più o meno ampie; questo tipo è utilizzato per valorizzare piccoli comuni o aree omogenee sotto l'aspetto culturale.
È invece un *museo territoriale* quando nasce come sistema di spazi collegati nell'ambito di percorsi che innervano una porzione di territorio. In questo caso l'ambito spaziale coinvolto è, in genere, più ampio di quello di un museo diffuso, ma soprattutto i punti del percorso non sono solamente a destinazione museale ma contemplano la presenza di altre destinazioni, legate alla valorizzazione delle tradizioni, delle produzioni tipiche, gastronomiche, a costituire una rete a servizio essenzialmente di forme di turismo culturale.
Particolarmente interessante come campo di studio e sperimentazione è il *museo virtuale*[99]. Andare per musei, di tutti i tipi, con in mente il pensiero di immaginare installazioni per quegli spazi, è una prima forma di esercizio che permette di incrociare fertili pensieri che generino interventi sull'abitare mai concepiti prima.

Una volta sono stato in un museo. Era tutto favolosamente quieto là dentro. La cosa più erotica che abbia mai visto[100].

3. 3. musei <-> muse[101]

Pochi pensieri elementari per cominciare a immaginare oggi spazi di natura museale.
Tre azioni: Progettare / Percorrere / Musealizzare
• Progettare
Chi ha studiato architettura, dal primo giorno di lezione sa che il verbo progettare viene dal latino tardo, *proiectare* «gettare avanti», proiettare. Gettare, proiettare avanti: ma cosa?
Proiettare avanti, incentivare, le qualità di uno spazio; in ogni caso, almeno modificare lo spazio che c'è.
Progettare vuol dire pensare a dei modi di modificare lo spazio che abitiamo.
Lo spazio *abitato*, attraverso il progetto, diventa spazio *da abitare*.
• Percorrere
È esperienza fisica necessaria.
Scoprire *come* lo spazio, o il sistema di spazi, che attraversiamo *è fatto*: l'attenzione va ai materiali edilizi di pavimentazioni e muri, luci e ombre, suoni e rumori, odori, forme...
Scoprire *come* lo spazio, o il sistema di spazi, che attraversiamo appare, *si vede*: sequenze, inquadrature, soglie, mire, dinamiche prospettiche.
Scoprire *come* lo spazio, o il sistema di spazi, che attraversiamo *preme sul corpo*,



57

58

come aumenta, come diminuisce quella *pressione*: espansioni, compressioni, contrazioni, distensioni, quando lo spazio diventa più alto o più basso, più largo o più stretto, più lungo o più corto, sono variazioni di pressione dello spazio sul corpo che si muove.
Dall'antichità un esempio, tra i tanti possibili, delle dinamiche che interessano lo spazio che abitiamo: la Casa del Fauno, della fine II secolo a.C., a Pompei, già solo osservando pianta e sezione, si può immaginare come i cambi di pressione spaziale si susseguano in un sistema di spazi in sequenza: a partire dall'ingresso sulla strada, il percorrere la casa è tutto un susseguirsi di espansioni, compressioni, contrazioni, distensioni, innalzamenti e abbassamenti, allargamenti e restringimenti, allungamenti e accorciamenti, con le conseguenti variazioni di pressione dello spazio sul corpo che si muove[102].
A maggior ragione è necessario per comprendere pienamente uno spazio, scoprire *come* quello spazio, o il sistema di spazi, che attraversiamo *si sente*: sviluppare sensibilità per le *atmosfere*, per come mutano mentre ci si muove da uno spazio all'altro. Muoversi nello spazio con la maggiore consapevolezza possibile di ciò che i sensi percepiscono e, quindi, delle emozioni che a quelle percezioni si associano.

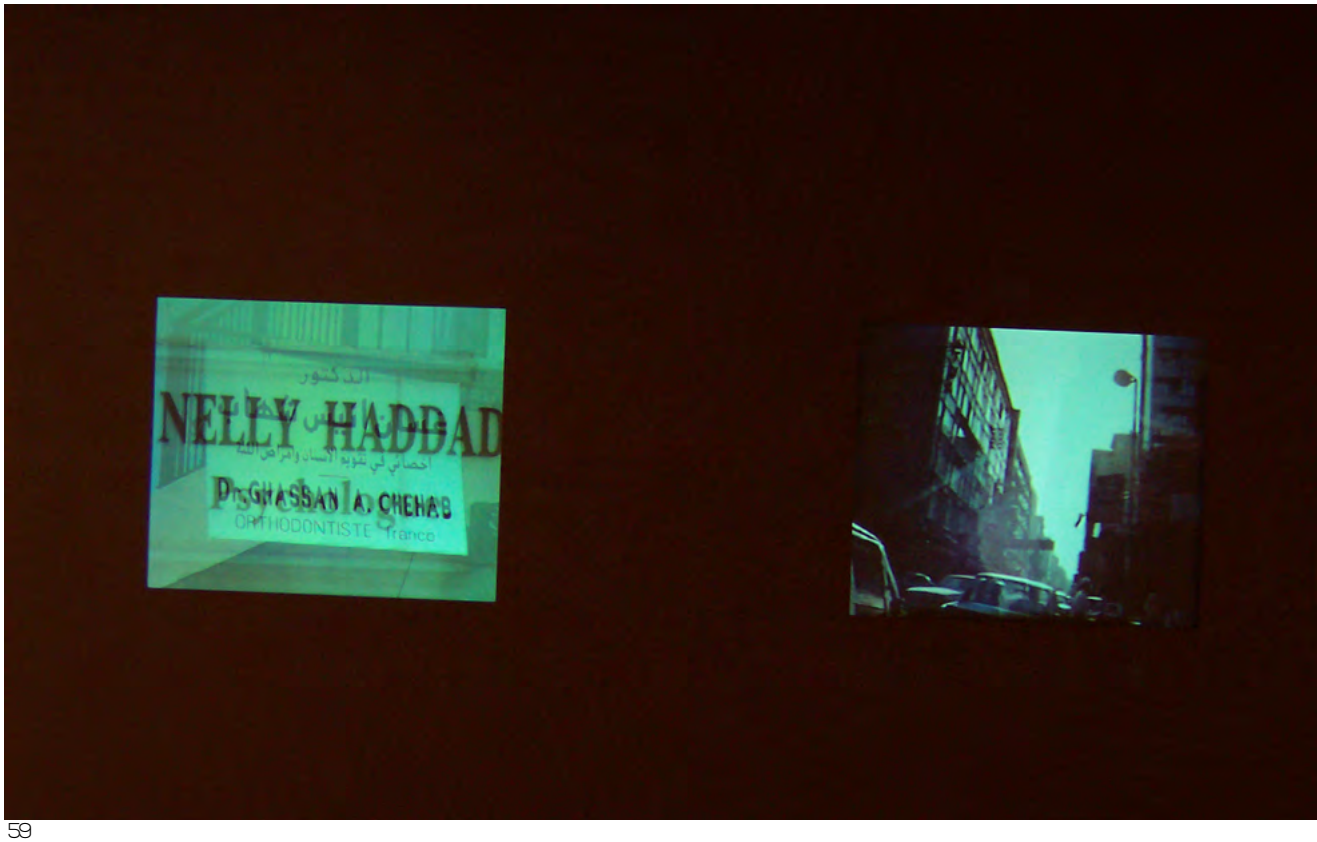
atmosfèra s. f. [comp. del gr. ἀτμός «vapore» e *-sfera*; l'uso fig. è un calco del fr. *atmosphère*]. Condizione, modo d'essere di un determinato ambiente, in relazione ai sentimenti o alle reazioni che può suscitare, ai rapporti umani, o sociali, o culturali che vi si stabiliscono tra individuo e individuo, ecc. Nel linguaggio della critica letteraria, in riferimento soprattutto a tendenze e forme della narrativa contemporanea, il modo, il procedimento della rappresentazione, per cui i personaggi, gli stati d'animo, l'ambiente, il paesaggio, la vicenda, quasi sfumando l'uno nell'altro, creano un insieme fuso, multanime, dove quel che conta non sono più i singoli particolari, ma il tutto, nella sua capacità di suscitare suggerimenti emotivi[103].

3. 4. il movimento e la visione: le sequenze[104]

Il piano sequenza è una tecnica cinematografica che consiste in un'inquadratura piuttosto lunga, caratterizzata da un'ininterrotta continuità temporale, che svolge di per sé il ruolo di un'intera scena.
Il piano sequenza prescinde dal montaggio (che attua un processo di sintesi eliminando tutto ciò che non serve al racconto), sfruttando la molteplicità dei piani all'interno della singola inquadratura e rispettando il tempo del mondo reale[105].

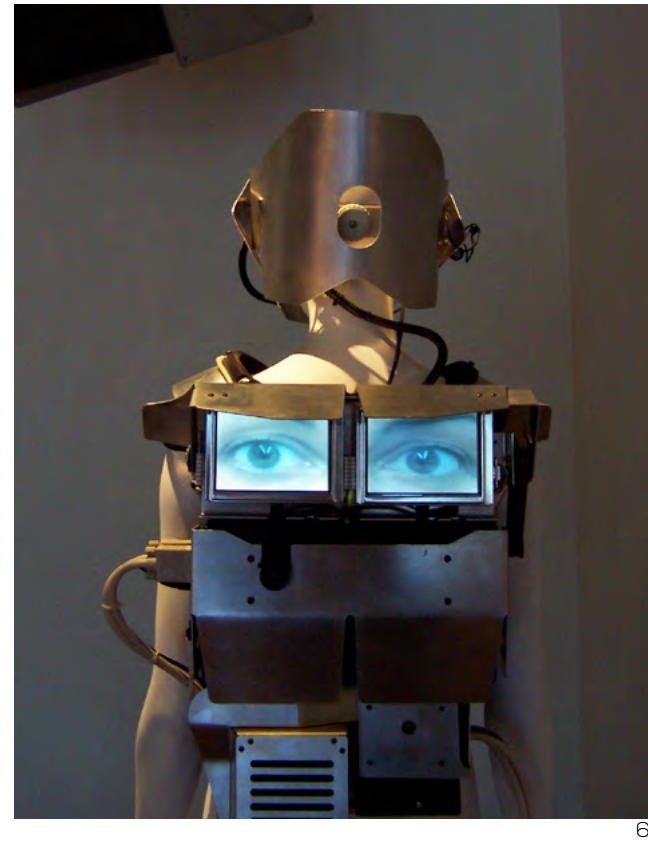
3.4.1. *muoversi tra dentro e fuori: viviamo/vediamo in piano sequenza (sempre)*

Muovendoci, la nostra visione esplora, realizzando una serie di innumerevoli viste diverse di uno spazio. Come in un film, la nostra mente visualizza una serie continua di piani sequenza.
Il Cubismo ha trattato con profondità questi modi di formazione dell'immagine del movimento dentro lo spazio, attraverso la pittura e la fotografia[106].
Lo spazio si struttura intorno a dei punti di riferimento. Questi punti di riferimento se, durante il movimento, vengono resi evidenti attraverso delle visuali intenzionalmente realizzate, assicurano l'orientamento, rafforzano la consapevolezza della presenza dell'individuo in quel determinato spazio. Le inquadrature maggiormente significative, messe in sequenza, propongono una strutturazione dell'esperienza di quello spazio, e di conseguenza una lettura visuale efficace. La costruzione di sequenze è un vero e proprio strumento progettuale che da sempre è utilizzato in architettura.
Si pensi alla salita all'Acropoli di Atene, o alle sequenze di spazi delle case di epoca romana di Pompei, o ai percorsi rituali nei



59

60



61

complessi di edifici sacri precolombiani. Robert Krier ricostruisce, immaginandole, le sequenze spaziali nei fori romani, ottenute per giustapposizione di corti.

Provenendo dall'Antico Foro, che si trovava al centro di un gran numero di edifici isolati, si penetrava direttamente nel Foro di Cesare, posto a fianco della Curia e completamente circondato da un colonnato... Si accedeva poi al Foro di Augusto di dimensione doppia rispetto al precedente e la cui articolazione era notevolmente differente... Il Foro di Nerva che faceva seguito ai primi due, presentava lo stesso effetto spaziale, ma in modo più stridente: la piazza molto allungata, era arrotondata alle estremità... Dal Foro di Augusto si giungeva, dopo aver attraversato un atrio, al Foro di Traiano, che misurava circa 90 x 110 metri. L'ingresso era sottolineato da un arco di trionfo... Attraverso uno stretto atrio, nel quale si trovava la grandiosa Colonna di Traiano, si giungeva infine al Tempio di Traiano che era inserito in uno spazio di dimensioni così limitate, che non restava sui lati del tempio, che la larghezza di una semplice via. Se si guarda all'insieme della composizione dei Fori Imperiali, è facile cogliere una voluta intenzione in questa dimensione molto compressa della conclusione[107].

3.4.2. *esercizio: i fori immaginati*

Dalla descrizione di Krier disegnare la pianta, e una serie di viste, dedotte dal testo.

Siamo nati nel secolo del cinema. E la costruzione di sequenze nello spazio ha avuto riflessi dal cinema all'architettura, ma anche viceversa: i memorabili passi sulla teoria del montaggio del regista russo Ejzenštejn e la definizione di *promenade architecturale* di Le Corbusier, come la sua sequenza della salita sull'Acropoli di Atene, sono degli stessi anni[108].

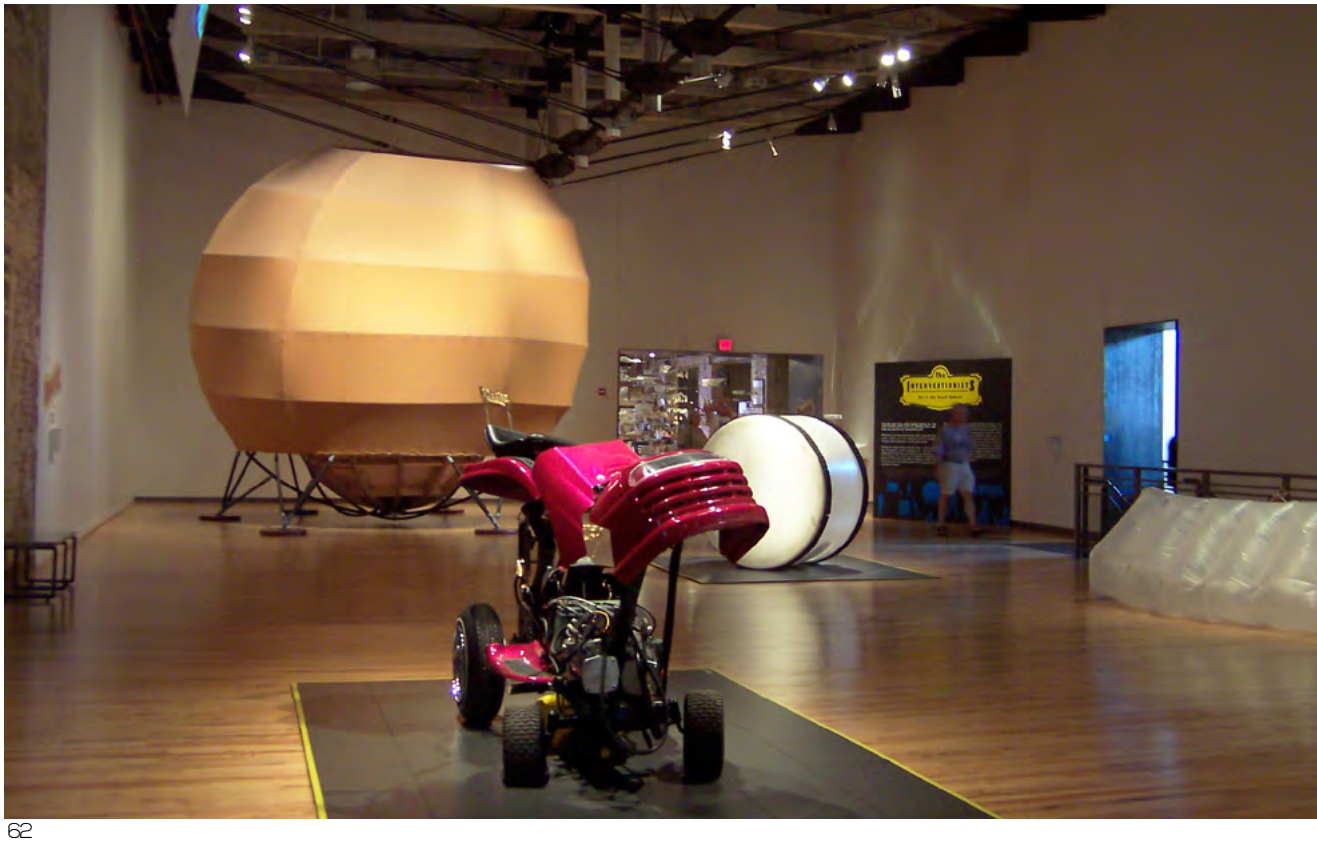
3.4.3. *esercizio: a/r*

Andare e tornare: da casa a scuola, da casa al bar, da casa alla stazione, qualunque percorso fatto per abitudine: scoprire le differenze percettive tra l'andare e il tornare, scoprire come il tracciato di uno stesso percorso offra sequenze di viste diverse, semplicemente cambiando direzione di percorrenza al cammino, andando e tornando.
Fotografare, disegnare, videoriprendere, scrivere.

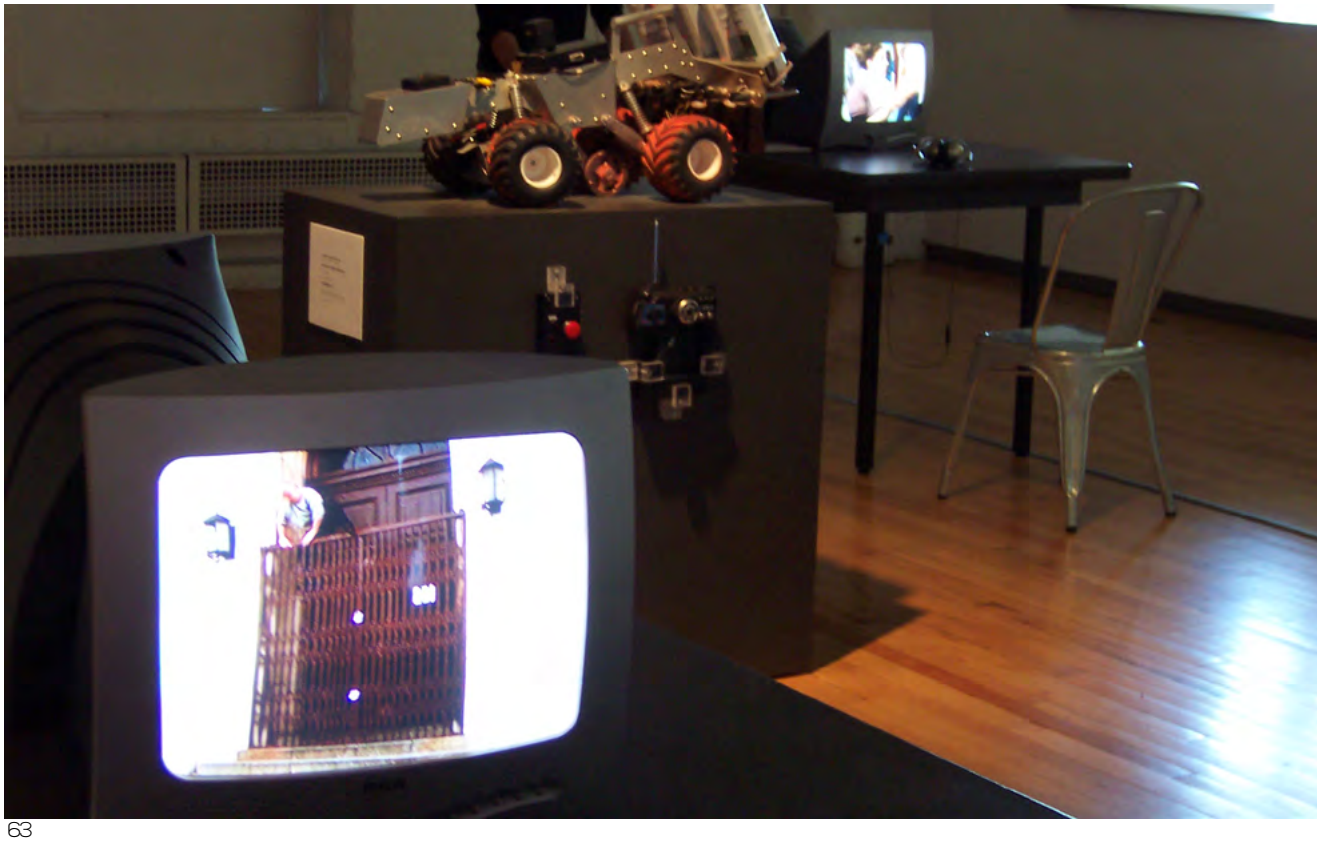
Quando si parla di cinema la parola percorso non è utilizzata per caso...

La pittura si è dimostrata incapace di fissare un quadro completo dell'evento in tutta la sua multiformità plastica (c'è una quantità enorme di esempi e di differenti tentativi in questa direzione). Solo la cinepresa ha risolto questo problema sulla superficie piana. Ma indubbiamente il suo antenato sotto questo profilo è... l'architettura. Gli esempi più perfetti di calcolo dell'inquadratura e persino di metraggio (cioè di durata di una determinata impressione) ce li hanno lasciati i greci: Victor Hugo definì le cattedrali medievali libri di pietra (Notre-Dame de Paris). Per noi l'Acropoli di Atene è l'esempio perfetto di uno dei più antichi film[109].

L'impianto spaziale dell'Acropoli di Atene, secondo un approccio riferito alle tecniche del montaggio cinematografico, permette di definire quella *promenade* come un vero e proprio piano sequenza.
I disegni dell'Acropoli di Auguste Choisy apriranno un vero e proprio ambito di ricerca, di natura esperienziale, sulla visione dello spazio abitato che, passando per gli studi di Ejzenštejn e le teorie e le applicazioni pratiche di Le Corbusier nelle sue opere, giungeranno agli studi di Konstantinos Apostolou Doxiadis, presentati nel suo *Architectural Space in Ancient Greece*[110], in cui lo studioso fondendo le considerazioni di Choisy e poi di Pikionis sull'Acropoli[111] definirà un'originale sistema di lettura dello spazio urbano aperto. L'architetto ipotizzò,



62



63

per i complessi urbani della Grecia antica, con ampio uso di schemi planimetrici e fotografie, un rapporto intenzionale tra i percorsi e le relazioni ottiche tra edifici e i paesaggi, dando importanza fondamentale agli elementi isolati e non solo alle parti compatte, nella strutturazione degli spazi di un organismo urbano. Gli studi di Doxiadis, proprio per le raffinate elaborazioni sulle relazioni ottiche, costituiscono ancora oggi un patrimonio di tecniche visuali utilizzabili ogni volta che si immagini organizzazioni di elementi diversi nello spazio, ben oltre le composizioni urbane, per esempio nel progetto di un'installazione.

3.5. *installare, esporre, mostrare, allestire*[112]

È utile qualche definizione che permetta di distinguere tra termini, spesso usati come sinonimi.
• *installazione*: l'installazione come modifica percettiva ed emozionale di uno spazio esistente, senza che venga assegnata una funzione d'uso, oltre l'esperienza percettiva stessa.
• *esposizione*: presentare oggetti, prodotti, opere d'arte selezionati senza un tema di natura teorica, critica o concettuale, ma piuttosto tipologica, cronologica.
• *mostra*: presentare oggetti, opere d'arte selezionati rispetto a un tema di natura teorica, critica o concettuale.
• allestimento: una pratica che incrocia le peculiarità della mostra con quelle dell'installazione. Il progetto di un allestimento tecnicamente risolto può andare oltre i limiti delle consuetudini, utilizzando tecniche e modalità dell'installazione.
Il momento più intenso di un progetto di allestimento è quando si prova a stabilire un dialogo tra lo spazio esistente che ospiterà la mostra e gli oggetti d'arte che, con la loro disposizione andranno a mutare, anche se temporaneamente, le condizioni percettive ed emozionali di quello spazio.

musealizzare
"Trasformare un ambiente in un museo"[113].
Ovvero destinare uno spazio, un ambiente a indagini, ricerche, interpretazioni sulla bellezza in modo concreto, pratico.
La musealizzazione di uno spazio è una dinamica ideativa che agisce tra l'individuazione di uno *spazio* e l'individuazione di *contenuti* di qualsiasi natura che si intenda porre in relazione con una certa idea di bellezza.
L'installazione può essere impiegata come strumento di musealizzazione, anche in forma temporanea, di uno spazio.

3.6. *cosa può essere un museo contemporaneo*

Il museo, da quando è nato come tipo funzionale e spaziale, ha subito diverse e profonde trasformazioni nel corso del tempo. Nella contemporaneità l'accelerazione della coesistenza di molteplicità di poetiche, punti di vista critici, linguaggi, teorie, culture, politiche culturali, già tipica del moderno ha portato a un prezioso arricchimento della riflessione sul tipo[114].
Un museo contemporaneo può prendere oggi tante forme diverse[115]. Qui, per un approccio sempre orientato ai confini dei campi di ricerca e alla sperimentazione, della eccezionale fecondità della situazione attuale si considerano solo alcune idee recenti sul museo, elaborazioni di casi laterali rispetto alle esperienze più note sul tema.

3.6.1. *the museum of no spectators*

Il *Museum of No Spectators* risponde a

64

65

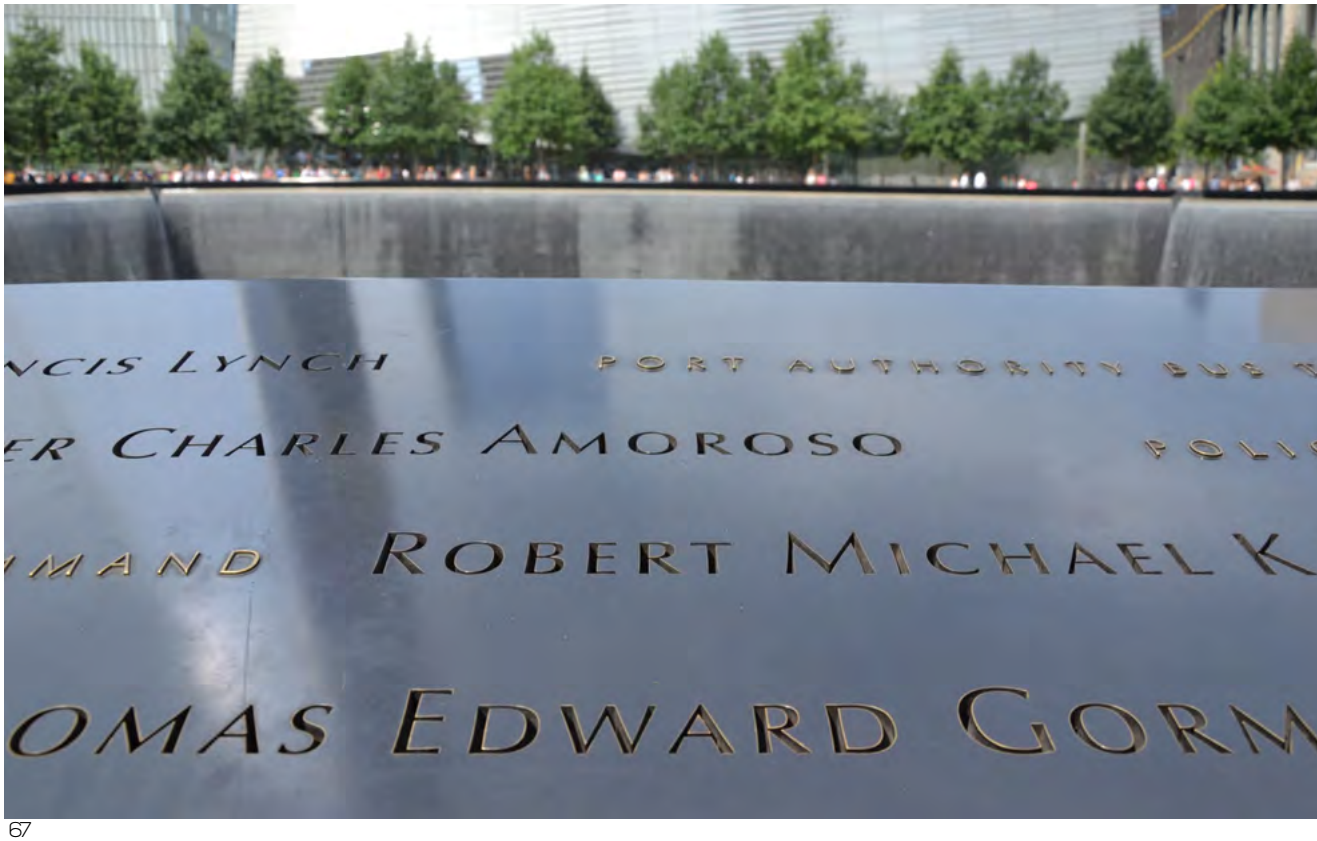
una concezione di creatività diffusa, all'idea che chiunque abbia un potenziale espressivo ha diritto a manifestarlo in pubblico. Si tratta di un manufatto realizzato nel Black Rock Desert in Nevada, nell'ambito del festival *Burning Man*[116], spettacolare manifestazione creata da intellettuali e artisti formatisi nel clima culturale della California degli anni Sessanta del secolo scorso, che per una settimana trasforma un'area desertica in una città temporanea, abitata da circa settantamila persone. Il museo è stato disegnato dall'architetto John Marx[117]. Lo spazio accoglie lavori di ogni tipo, mescolando "alto" e "basso", ovvero opere di artisti noti, interni al sistema e al mercato dell'arte, insieme a quelle di artisti sconosciuti al grande pubblico, fino a espressioni spontanee di semplici partecipanti al festival.

"Il *Museum of No Spectators* è un luogo in cui tutti sono artisti. Vogliamo che le persone vengano a condividere la loro creatività, indipendentemente dal loro livello di abilità o esperienza".
Il Museum of No Spectators, un progetto museale temporaneo che sfida l'esperienza museale tradizionale, è tornato al Burning Man 2023 con nuove opere d'arte e azioni sperimentali.
Il museo, fondato nel 2019 dall'architetto John Marx e dall'artista Absinthia Vermut, incoraggia i visitatori a partecipare alla creazione della mostra annuale. Lonnie Graham torna come curatore/direttore per l'inclusione culturale.
L'edizione 2023 del *Museum of No Spectators* include opere d'arte di Madelon Vriesendorp, Hank Willis Thomas, Deborah Willis e altri artisti di rilievo, insieme a contributi spontanei del pubblico *in loco*. Quest'anno, il museo costruito da volontari ha ampliato la sua struttura in acciaio, rivestita in alluminio, di circa 150 metri quadrati, ingrandendo lo spazio della galleria e fornendo l'effetto finale di un bellissimo bagliore iridescente al sole.
La direzione artistica del *Museum of No Spectators* è stata entusiasta della risposta positiva alla estensione delle attività alla poesia, nel 2022. Il collettivo sta ampliando la programmazione di poesia e *spoken word* per il 2023. Il museo ha offerto letture e workshop quotidiani e ha coordinato la partecipazione di diversi poeti. Il *Museum of No Spectators* ha anche fornito pagine di carta bianca al pubblico per incoraggiare la scrittura estemporanea. Inoltre, il museo ha incluso un nuovo palcoscenico per la *performance art*[118].

3.6.2. *il museo delle cianfrusaglie*

Per le Sorelle Agazzi[119] il museo era una sala dell'asilo infantile adibita a luogo per raccogliere materiali ritrovati dai bambini come spaghi, rocchetti e sassolini. Questi contenuti venivano definiti dalle due sorelle "cianfrusaglie senza brevetto", perché erano materiali che i bambini stessi ritrovavano; in tal modo, anche il materiale didattico non era preordinato e prestabilito.
Trasposto in uno spazio espositivo convenzionale, può essere una specie di museo dell'indeterminatezza. Vicino come idea al *Museum of No Spectators*, può essere uno spazio in continuo mutamento dove gli stessi visitatori sono anche espositori di oggetti personali, di qualsiasi tipo, che hanno un qualche valore simbolico, affettivo, anche non dichiarato.
Il *concept* sta nell'idea che gli oggetti, le cose, hanno un portato affettivo che possono comunicare. Quindi raccogliere e presentare in pubblico cose, non connotate da particolari valori estetici, ma cariche di densità affettive, può dar vita a esperienze percettivamente ed emotivamente intense, se pure non completamente decodificabili nel significato. Naturalmente sarà la disposizione nello spazio a rendere più o meno efficaci quelle esperienze. I valori di posizione, relazione tra gli oggetti, e gli elementi che danno forma allo spazio che accoglie, sono fondamentali nel determinare l'efficacia dell'esperienza di fruizione di un *museo delle cianfrusaglie*.

66


NCIS LYNCH
PORT AUTHORITY
ER CHARLES AMOROSO
MAND
ROBERT MICHAEL
OMAS EDWARD GORM

67

3.7. il diorama come ri/produzione di un «mondo»

diorama
1.
Insieme di vedute dipinte che, per effetto di prospettiva e giochi di luce, danno allo spettatore l'illusione di un panorama naturale nelle varie ore del giorno. estens. Veduta panoramica o d'insieme.
2.
Vetrina nella quale elementi appartenenti al regno vegetale o al regno animale sono presentati in una ricostruzione dell'ambiente naturale[120].

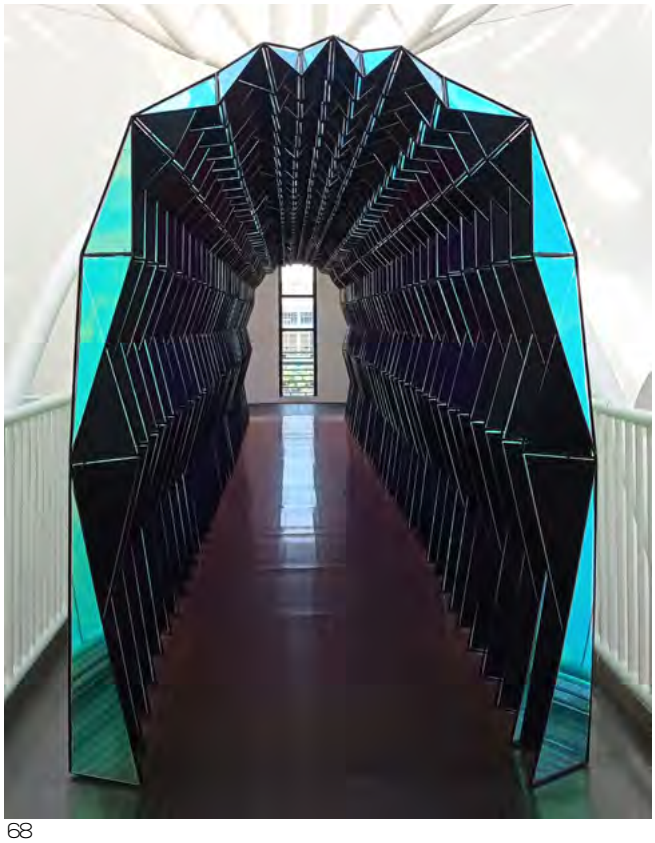
"Un diorama (anche detto: plastico) è un'ambientazione in scala ridotta che ricrea scene di vario genere o una vetrina dietro cui è rappresentata la ricostruzione di una scena naturale. Nel caso del presente oggetto letterario (che è un oggetto letterario del presente), un diorama è l'ambiente in qualunque scala di grandezza in cui sono senza fine prodotte scene di qualsivoglia genere appartenenti a ogni universo vivente" (p. 8). Da dove viene lo scarto tra il diorama tradizionale e quello allestito da Magurno? Due fattori si fanno subito avanti: il concetto di contemporaneo e quello dell'accelerazione tecnologica... "Questo è il Supermondo", dice Magurno. "Immagini larvali assolute del mondo accelerato che viviamo nell'epoca del post-spettacolare. Esso è l'Iperuranio. Qualunque immagine che prima faceva parte dello Spettacolo è il Supermondo." (p. 46). C'è dunque un percorso che, per via dell'emergenza dello spazio digitale della rete, porta dalla società dello spettacolo di McLuhan e Debord a uno sfondamento dell'immaginario – sfondamento che abolisce il tempo, che rende irrilevante la distinzione fondamentale tra organico e inorganico in favore di forze automatiche, ubiquitarie. È il trionfo dell'immagine che, stanca di essere vista, vuole cominciare a vedere"[121].

3.7.1. *diorami in architettura*

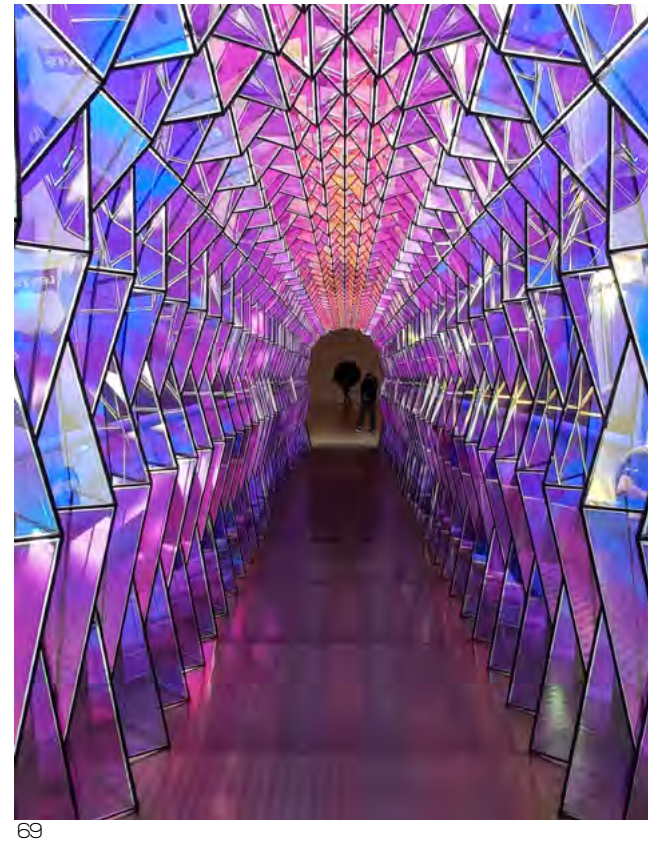
Risultando particolarmente utili a chiarire l'idea di diorama come ri/produzione di un mondo di immagini importanti nel percorso di conoscenza di sé di una persona, due esempi di composizioni di architettura, risalenti a un momento fertile della ricerca in Italia: nel 1976 Aldo Rossi disegna, secondo lo stile degli antichi, una città immaginaria composta dal collage di progetti, immagini e luoghi da lui amati. La chiama *Città analoga*, evocando con questo titolo la mescolanza di desiderio, sogno e ragione presente in ogni autentico progetto di architettura. Il legame è evidente con l'opera di Arduino Cantàfora, *La Città Analoga* del 1973, provenendo peraltro i due autori dalla stessa area di ricerca teorica e progettuale.

3.7.2. *esercizio: musealizzati, un diorama per raccontarsi / I parte*

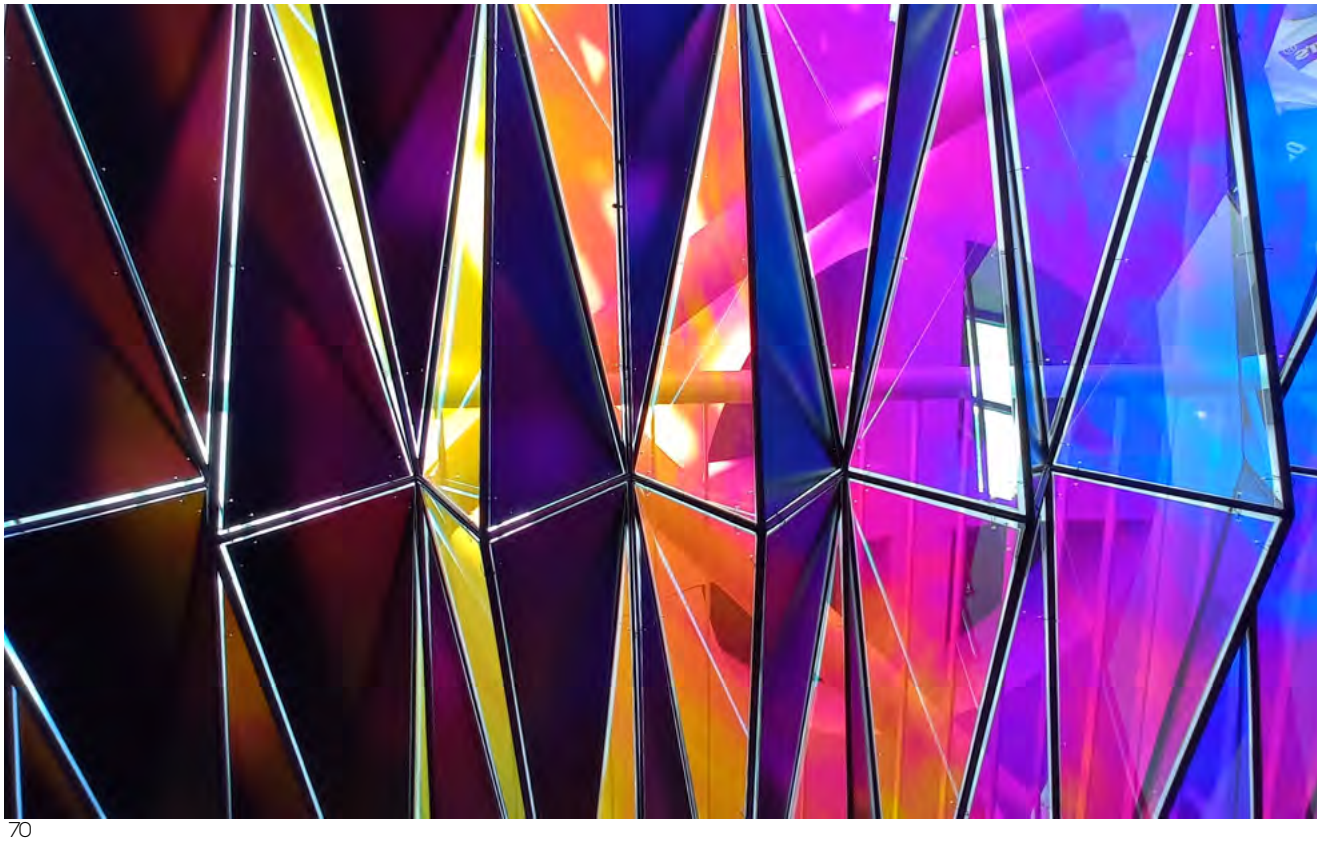
1. Esaminare il proprio linguaggio nell'uso delle PAROLE; scegliere dieci PAROLE importanti per sé
2. Esaminare, registrando, il proprio linguaggio nel volume, nella tonalità e nella velocità della VOCE
3. Elencare le proprie PAURE
4. Elencare le sorgenti del proprio CORAGGIO
5. Elencare le dieci cose che si DESIDERANO di più, ora
6. Elencare i propri EROI
7. Elencare i propri MAESTRI
8. Ideare e disegnare il proprio STEMMA
9. Elaborare il proprio MOTTO
10. Elaborare il proprio MANTRA
11. Scegliere o Comporre la propria PREGHIERA DEL CUORE, anche senza riferimenti religiosi
12. Compilare la propria VISIONE DEL MONDO e DESTINO DELL'UOMO
13. Definire la propria personale AZIONE NEL MONDO, cioè i VALORI per i quali si vive e i DISVALORI contro i quali si lotta[122].



68



69



70

3.7.3. *esercizio: musealizzati, un diorama per raccontarsi / II parte*

Un museo di sé come diorama, il diorama di sé.
Nell'atto di musealizzarsi i contenuti elaborati nella I parte daranno vita a un diorama che avrà una funzione di momento originario, nel trasformare pensieri, riflessioni, idee in forme materiali in uno spazio fatto di figure, immagini, colori, suoni... un'installazione.

3.8. museo del sé

3.8.1. *la casa museo*[123]

La casa museo, oltre a dare al visitatore esperienze ogni volta diverse, per i caratteri degli spazi, sempre prodotti di specie di trasfigurazioni dello spazio domestico di un'epoca, e per le opere conservate, è anche un tipo di diorama spesso di grande intensità per il fatto di diventare come un autoritratto delle figura spirituale dell'abitante che alla fine è come un autore di autori: gli spazi costruiscono un *collage* di immagini, un racconto della vita di una persona attraverso il mostrare opere scelte nelle produzioni di altri uomini, gli autori delle opere. È un tipo di museo, come vedremo, particolarmente utile per gli scopi di questo lavoro.
La Casa di John Soane a Londra[124] e quella di Isabella Stewart Gardner[125] a Boston, pur nelle grandi differenze delle strutture spaziali, delle opere presenti e naturalmente delle personalità dei proprietari, riescono a dare un'idea piuttosto precisa delle potenzialità della casa museo, anche per tornare a immaginare oggi questa tipologia.

3.8.2. *esercizio: museodime*

Questo tipo di museo può essere organizzato su qualsiasi tema.
Lavorando qui sull'installazione, nel nostro caso il contenuto può essere:
Formare una collezione online di 100 installazioni scelte, da ricordare.
Scambiare visite ad altri Musei personali[126].

MUSEO COME PRODUZIONE DI UN «MONDO»[127]

3.9. il museo come spazio delle mutazioni de "l'âme de la cité"

Secondo i geografi francesi George Chabot e Max Sorre "*l'ame de la cité* diventa la storia, il segno legato alle mura dei municipi, il carattere distintivo e nel contempo definitivo, la memoria"[128]. Se allora si intende il museo come spazio dall'assetto dinamico, è una specie di *tabernacolo* in mutamento continuo, dove l'atto di mostrare rivela sempre "l'âme de la cité", anch'essa in mutamento continuo nel tempo.
In questo senso, la pratica dell'installazione può giocare un ruolo fondamentale nel rendere il museo un organismo in mutamento continuo.

"Ed eccoci nella Sala degli Scarlioni dove, oltre ad altre opere... bellissime ma impari al confronto, è collocata la Pietà Rondanini di Michelangelo. Difficile descrivere le diverse idee, le proposte discusse e abbandonate per dare sede degna a questo che è tra i più grandi capolavori della scultura di tutti i tempi; difficile dire il nostro tremore di fronte a questa alta responsabilità di professionisti e di artisti nonché l'ardore con il quale ci siamo accinti all'impresa. La Sala degli Scarlioni è stata trasformata sostanzialmente: pur mantenendo integro il suo valore essenziale, la superficie del pavimento è stata abbassata di m. 1,80 con una successiva decrescenza di ripiani collegati da un sistema di scale di vaste proporzioni; una nicchia di pietra serena, che

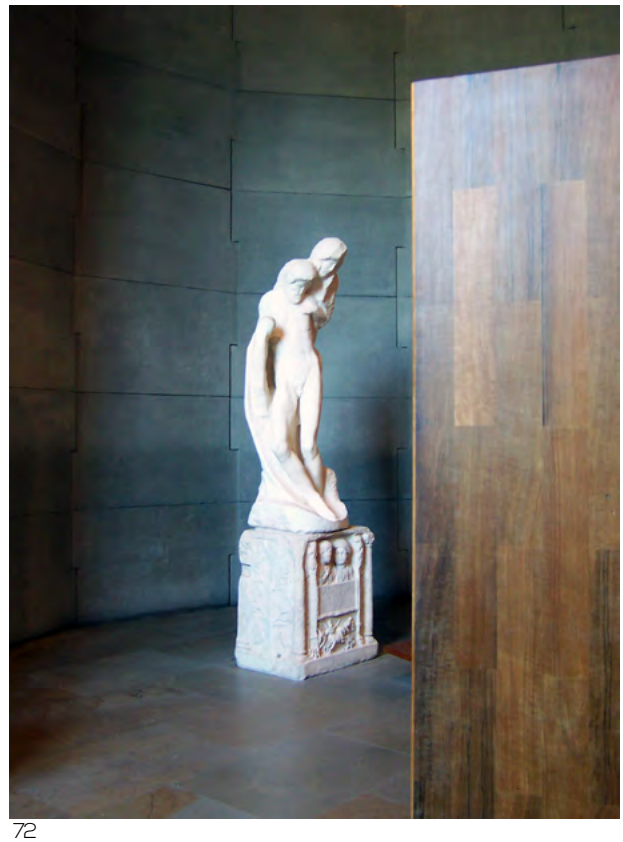
71

si sposa col pavimento di pietra di trachite, s'erge dal ripiano volgendo la convessità esagonale verso la parte più alta dalla quale si avvia il visitatore; questi discoprirà con improvviso senso di sorpresa, il capolavoro michelangiolesco accolto nel concavo di questo elemento, mentre un'alta nicchia di legno d'olivo lo proteggerà alle spalle... la volta del soffitto, che era d'incerto disegno, è stata rivestita con un plafone di legno a quattro spioventi dal quale pendono semplici lampade di bronzo"[129].
La sistemazione della Pietà Rondanini di BBPR è pensata come percorso di avvicinamento in discesa che termina nella "nicchia" che la accoglie[130].
La *cavità* che nasconde al visitatore il capolavoro michelangiolesco fino al momento in cui ci si trova, a pochi metri, di fronte, ripropone un altro tema forte dell'allestimento. La parete in legno, composta di parti incernierate, dà l'impressione di un elemento mobile, ma pure la *pesantezza* della pietra serena non comunica un senso di inamovibilità della parete esagonale di fondo; la sua superficie spezzata la rende molto simile a una sorta di paravento che potrebbe in qualunque momento cambiare configurazione o essere spostato. In questo contesto la stessa base, che pare abbia accompagnato nei secoli la Pietà, appare come un appoggio provvisorio, sopra il quale potrebbero avvicendarsi nel tempo sculture diverse.
BBPR riescono anche qui a suggerire l'idea di un allestimento flessibile, mutevole nel tempo, in altri punti del percorso programmaticamente e dichiaratamente attuato, si pensi all'uso frequente di cerniere che rendono mobili certi supporti, in ciò assumendo ancora una volta posizioni molto vicine all'idea di "museo attivo", "vivo" propugnata con decisione in quegli stessi anni da Argan[131].
"Alcuni pezzi di maggior mole sono naturalmente inamovibili, ma molta cura è stata data alla flessibilità delle cose esposte le quali, per l'aggiunta di nuove, potrebbero richiedere d'essere spostate: così si sono studiati molti accorgimenti di carattere tecnico (tagli per gli incavi nei pavimenti, spinotti alle pareti, ecc.) nell'intento di favorire il più possibile i cambiamenti del dispositivo museografico".
L'allusione alla temporaneità della collocazione dell'opera, insieme all'interferenza visiva prodotta sulla plastica michelangiolesca dall'effetto grafico delle connessure a vista dei conci sui piani di pietra del fondo grigio, ai contrasti materici e coloristici dello statuario della scultura con la pietra serena e il legno di olivo delle nicchie, e alle distanze che conducono, per le dimensioni del vano, a una visione ravvicinata dell'opera realizzano quella diminuzione se non privazione d'aura che è stato probabilmente l'obiettivo mai apertamente dichiarato, ma evidentemente con precisa determinazione cercato dai progettisti in tutto il lavoro, e che qui, di fronte alla Pietà, assume tratti particolarmente impressionanti[132].

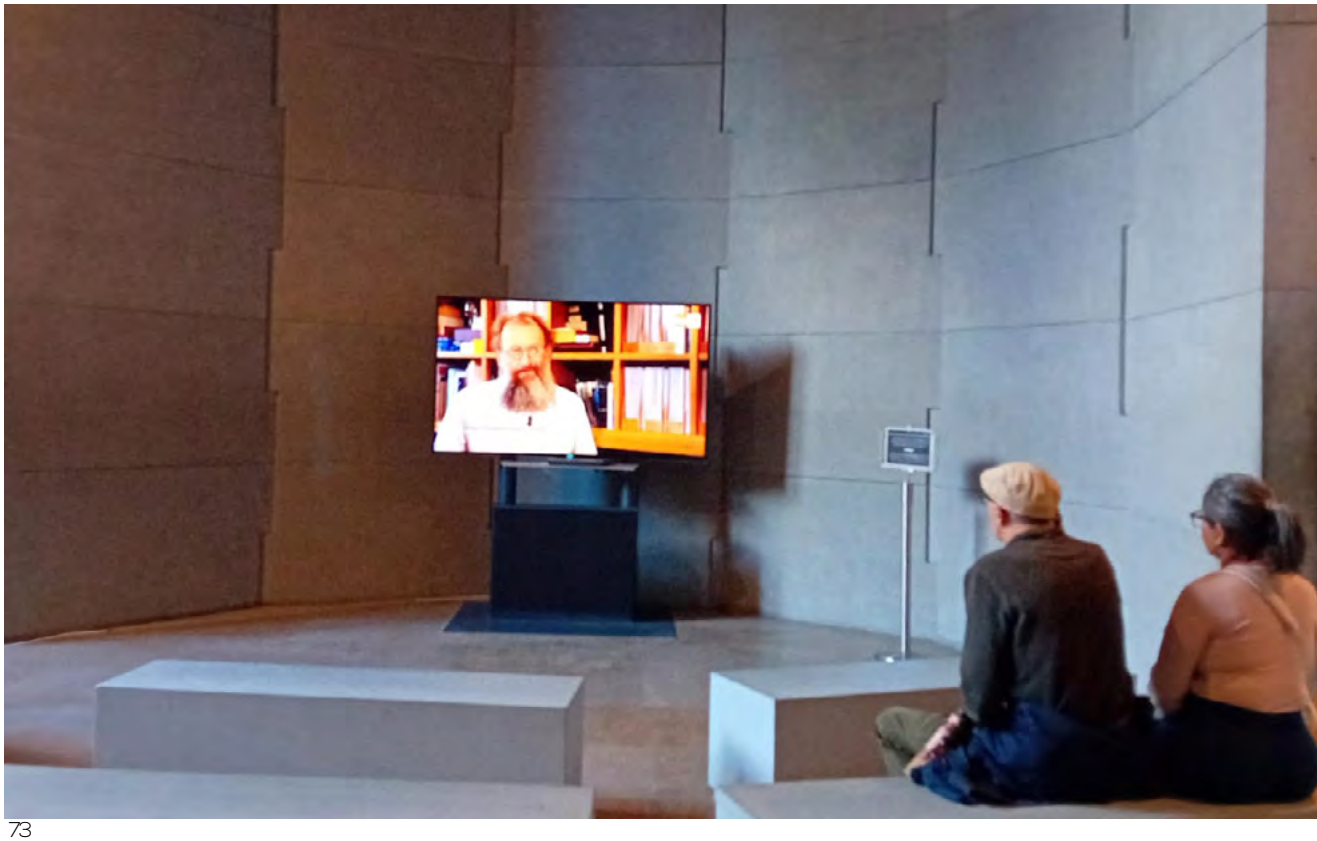
La complessa sequenza di avvicinamento all'ultimo capolavoro michelangiolesco, realizzata da BBPR attraverso la costruzione di piani di calpestio a quote diverse e schermature, con l'uso attento di materiali diversi, è opera potente che muta radicalmente le qualità spaziali della grande sala che la accoglie, dando vita a un intervento che rimarrà nella storia dell'architettura del Novecento italiano. Un allestimento contemporaneo così coraggioso per tanti aspetti, per le scelte adottate in un contesto di altissimo valore storico, eppure sembra caratterizzato da un senso di "provvisorietà" che è probabilmente da interpretare come una dichiarazione di rispetto assoluto per un capolavoro della portata della Pietà Rondanini, per evitare l'arroganza di una sistemazione definitiva per essa. Dal 2015 l'opera è stata spostata nell'antico Ospedale Spagnolo, nel mezzo di una sala, senza alcuna "sorpresa", sopra un piedistallo antisismico grigio cemento. Oggi la cavità che l'ha ospitata per mezzo secolo è occupata da uno schermo televisivo, dove in loop scorre un filmato dove si spiega il nuovo allestimento: mutazioni de "l'âme de la cité" [133].

Note

96. G. Celant, "L'architettura dell'arte", in Alberto Saibene, Sonia Suardi (a cura di), *Marco Della Torre. Il progetto per l'arte*, Logos, Modena 2007, p. 9.
97. G. Celant, "L'architettura dell'arte", in Alberto Saibene, Sonia Suardi (a cura di), *Marco Della Torre. Il progetto per l'arte*, Logos, Modena 2007, p. 11.
98. "Museo", https://www.treccani.it/enciclopedia/museo/



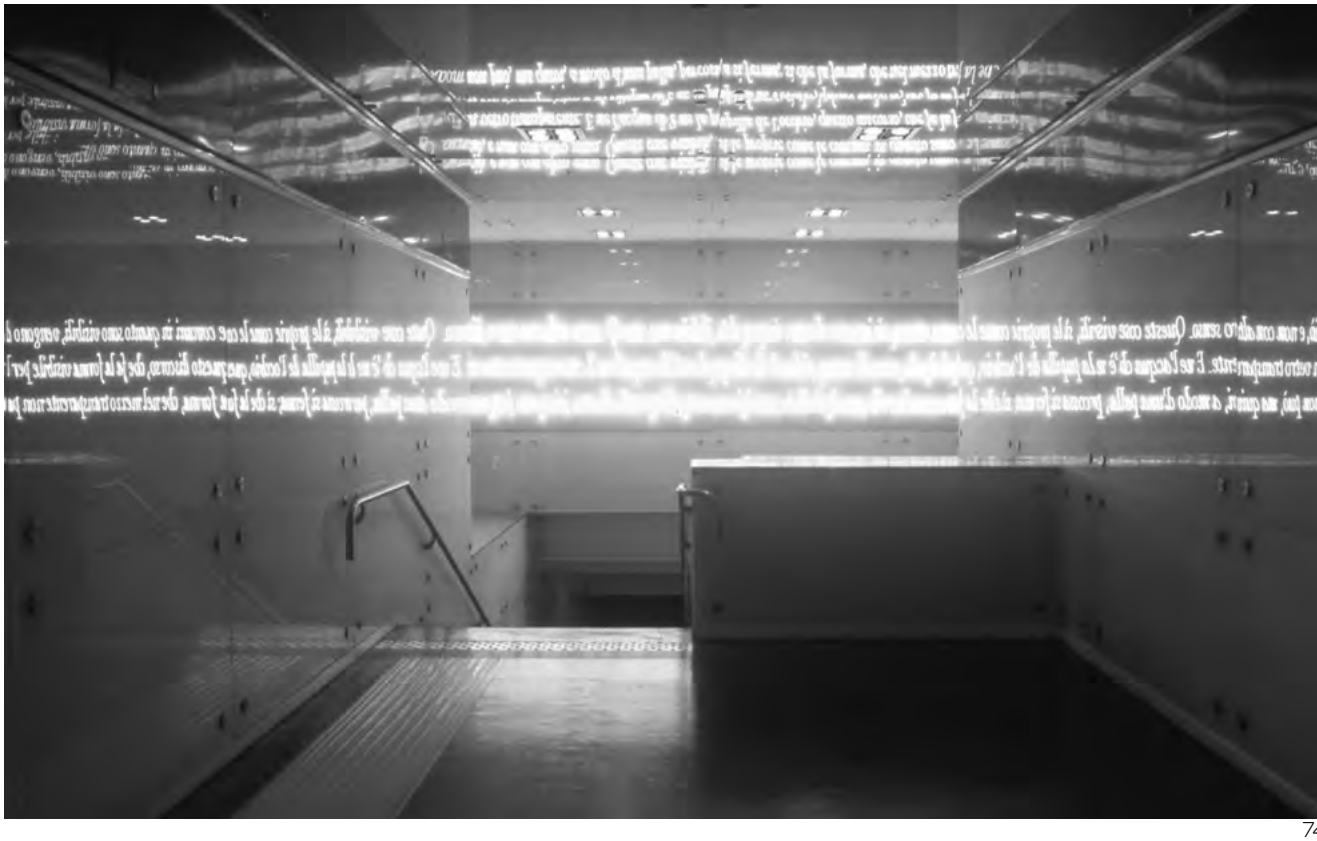
72



73

99. "Museo virtuale", https://www.treccani.it/enciclopedia/museo-virtuale_%28XXI-Secolo%29/
100. A. F. Mallo, *Il libro di tutti gli amori*, Utopia Editore, Milano 2025, p. 17.
101. "Nella mitologia greca, figlia di Zeus e di Mnemosine, divinità del canto e della danza.
Il numero e i nomi delle M. (Clio, Euterpe, Talia, Melpomene, Tersicore, Erato, Polimnia, Urania, Calliope) furono fissati nella Teogonia esiodea; ma pare che il numero originario fosse, come per le Grazie, di tre; in altri luoghi erano quattro, sette e otto. In origine erano venerate come ninfe delle sorgenti. Le più antiche sedi del culto furono nella Pieria, dove erano messe in rapporto con Orfeo e Dioniso, e sull'Elicona, dove si trovavano la fonte Aganippe, a loro sacra, e la fonte Ippocrene, scaturita per un calcio del cavallo alato Pegaso. Guida delle M. era considerato Apollo Musagete, con cui esse cantavano e danzavano. Divenute dee della danza, del canto e del suono, furono poi invocate genericamente da poeti e aedi; solo in età ellenistica e più ancora in età romana fu definito il campo specifico di ciascuna M.: Clio musa della poesia epica (poi della storia), Urania della poesia didascalica (e dell'astronomia), Melpomene della tragedia, Talia della commedia, Tersicore della poesia corale (e della danza), Erato della poesia amorosa (e della geometria e della mimica), Calliope della poesia elegiaca, Euterpe della lirica monodica (e dell'auletica), Polimnia della danza e del canto sacro. Tali attribuzioni furono spesso scambiate dai poeti. In Roma non ebbero mai culto religioso; i mitografi le identificarono con le romane Camene. Durante il Medioevo ebbe fortuna una interpretazione allegorica, esposta dal mitografo Fulgenzio, secondo cui le M. rappresenterebbero nove momenti progressivi dell'attività dottrinale: Clio, il primo avvicinamento alla scienza per desiderio di gloria; Euterpe, la conferma in tale avvicinamento per il diletto che ne deriva; Melpomene, la meditazione, ossia lo studio; Talia, la capacità recettiva; Polimnia, la memoria; Erato, lo sforzo inventivo; Tersicore, il giudizio discriminante; Urania, il discernimento proprio di una mente celeste; Calliope, l'espressione accattivante"; quest'ultima interpretazione, per quanto poco nota, risulta decisamente intrigante per le possibilità di riflessione che apre. "Musa", https://www.treccani.it/enciclopedia/musa/
102. L'idea espressa nel testo di Paul Rudolph, riportato qui, in nota 20, dal passaggio "Questa circolazione disciplinata dello spazio, che allo stesso tempo lo opprime e lo libera, provoca un movimento continuo che ti trasporta in modo quasi impercettibile", è in un certo senso assimilabile alla dinamica della pressione spaziale qui descritta.
103. "Atmosfera", https://www.treccani.it/vocabolario/atmosfera/; inoltre v. qui in 4.6. *atmosfere. saper sentire*, dove sarà approfondito l'idea di sentire lo spazio nella visione di Peter Zumthor.
104. da *Pensare per spazi* vol. I
105. "Piano sequenza", http://it.wikipedia.org/wiki/Piano_sequenza, [01.07.2009].
106. Si veda: G. C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1970.
107. Rob Krier, *Lo spazio della città* (1975), Clup, Milano 1982, p. 88.
108. Le Corbusier, "Sequenza della salita sull'Acropoli di Atene", in Le Corbusier, *Viaggio in Oriente*, a cura di G. Gresleri, Marsilio / Fondation Le Corbusier, Venezia / Parigi 1984.
109. S. M. Ejzenstein, "Percorsi architettonici. L'Acropoli e l'altare del Bernini", *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985, p.79.
110. C.A. Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, Cambridge, MIT Press, 1972.
111. A. Rampoldi, *Sui sentieri di Pikionis verso l'Acropoli*, https://ilbuongiorno.com/sui-sentieri-di-pikionis-verso-lacropoli/
112. da RM, *«L'atto di vedere». Esperienze di architettura per l'arte: Esporre Mostrare Installare Allestire*, Dottorato di Ricerca in Architettura, Disegno Industriale e Beni Culturali Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale della Università degli studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Aversa, 2024, lecture.
113. "Musealizzare", https://www.treccani.it/vocabolario/musealizzare/
114. A titolo di esempio: "Per Beatrice Leanza il museo è uno spazio libero di ricerca e confronto, perché, come afferma, «per progettare un futuro collettivo bisogna avere la libertà di poterlo immaginare... è un luogo di cultura volto al futuro... ripensare il ruolo e le responsabilità delle istituzioni di cultura oggi. Viviamo in un momento storico di costante crisi, dove si sono assottigliati gli spazi di confronto libero, di riflessione aperta, ma soprattutto di immaginazione e creazione del domani. In questo scenario di perenne incertezza, i musei, soprattutto per i giovani, diventano dei luoghi di aggregazione in cui progettare il mondo, insieme, attraverso visioni plurali e differenti... ripensare che cosa si possa fare in un'istituzione culturale, con programmazioni che non si esauriscano nelle mostre, ma che supportino la ricerca, che diventino incubatori di idee praticabili»". F. Gugliotta, *Il mondo in crisi perenne?*

Ripensiamolo al museo, https://www.repubblica.it/design/2023/05/29/news/*il_mondo_in_crisi_perenne_ripensiamolo_al_museo*-401200112/
115. F. Irace, *Musei possibili. Storia, sfide, sperimentazioni*, Carocci, Roma 2024.
116. *Burning Man*, http://it.wikipedia.org/wiki/Burning_Man
117. https://form4inc.com/person/johnmarx/
118. *Museum of No Spectators / John Marx + J Absinthia Vermut*,
https://www.archdaily.com/1006581/museum-of-no-spectators-john-marx-plus-j-absinthia-vermut ; J. Marx, *Burning Man viaggio spirituale*, https://www.abitare.it/it/ricerca/recensioni/2018/06/23/reportage-dal-burning-man/
119. https://it.wikipedia.org/wiki/Sorelle_Agazzi
120. https://languages.oup.com/google-dictionary-it/
121. G. Genna, *Senza-Io: Diorama*, 25 Luglio 2016, http://www.crapula.it/senza-diorama/, recensione a M. Magurno, *Diorama*, Il Saggiatore, Milano 2016, p.8
122. Da V. Mancuso, *Compiti per casa per il nuovo anno*, 31.12.2025, #VitoMancuso #Nontimanchimailagioia #Garzanti
123. *Casa museo*, https://it.wikipedia.org/wiki/Casa_museo
124. *Sir John Soane's Museum*, https://it.wikipedia.org/wiki/Sir_John_Soane%27s_Museum
125. *Isabella Stewart Gardner Museum*, https://it.wikipedia.org/wiki/Isabella_Stewart-Gardner_Museum
126. Un esperimento di notevole interesse per la sua complessità è MUSI-UM, composto dal fotografo Pino Musi: https://www.musi-um.info/about
127. I. Cheng, *Fare Mondi. Vademecum per emissari*, Timeo, Palermo 2024. Questo volume ha avuto una notevole quanto sorprendente diffusione tra artisti e "creativi" a livello addirittura planetario; è di indubbia suggestione l'idea di "worlding", presentata nel libro, nonostante l'estrema sinteticità di argomentazioni, anche su temi di grande complessità. Una recensione critica molto attenta, che rivela anche le fragilità concettuali del volume, è di A. Lolli, *Fare mondi di Ian Cheng*, https://www.iltascabile.com/recensioni/fare-mondi-di-ian-cheng/
128. A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.
129. RM, *Di fronte alla Pietà Rondanini: esporre l'arte nel tempo delle "culture ibride"*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", nn. 115-116, 2005, pp. 112-131, a seguire: "Questo spazio è l'ennesima variazione che lo studio milanese interpreta sul tema formale archetipico della spirale; un esercizio insistentemente ricorrente, di cui dà prova per oltre quarant'anni. Funzioni, dimensioni, materiali diversi organizzano lo spazio della *Sala del timone e del timoniere* alla III Mostra del mare di Trieste del 1935, del *Monumento alla Vittoria* per Milano del 1937, al *Padiglione delle Forme* alla VII Triennale di Milano del 1940, al *Labirinto dei ragazzi* alla X Triennale del 1954 e poi, dopo il *Labirinto delle Sala delle Asse* e la nicchia della Pietà, quelli del *Padiglione del Canada* ai Giardini della Biennale di Venezia nel 1958, del *Memorial* di Mathausen del 1967 fino al tunnel elicoidale per Auschwitz del 1979".
130. Cfr. anche S. Maffioletti (a cura di), *BBPR*, Zanichelli, Torino 1999.
131. "In ogni museo 'vivo' le raccolte sono in continuo sviluppo... Un museo che fissasse il sito di ogni oggetto, e sia pure nel migliore dei modi, sarebbe sicuramente il peggiore dei musei: un museo inerte invece che un museo vivo". G. C. Argan, *Problemi di museografia*, "Casabella Continuità", n. 207, 1955, p.65.
132. RM, *Di fronte alla Pietà Rondanini: esporre l'arte nel tempo delle "culture ibride"*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", nn. 115-116, 2005, pp. 112-131.
133. Come il nuovo allestimento milanese (dal carattere quantomeno semplificatorio del rapporto con l'opera), anche l'installazione *Mother*, ultima opera di Robert Wilson, presentata prima a Milano e poi al MAXXI di Roma, tra dicembre 2025 e gennaio 2026, per quanto realizzata con una copia perfetta nella restituzione delle qualità sensoriali dell'originale, rivela notevole difficoltà nel cogliere l'essenza dell'opera nello spazio: la scultura in una sorta di scena teatrale, animata dallo spettacolo di luci mutevoli, è posta frontalmente al pubblico che, sistemato su delle panche durante il tempo dell'esecuzione delle musiche di Arvo Pärt (peraltro di grande suggestione), non può vedere metà dell'opera; un'occasione persa? Era proprio questo il progetto immaginato da Robert Wilson? La staticità dell'evento espressivo non sembra essere mai stata la sua cifra stilistica. Non riuscire a trovare un modo di relazione profonda con la Pietà Rondanini che superi quello di BBPR realizzato cinquant'anni prima, sembra mettere in evidenza un problema di sensibilità, per il nostro tempo, nei riguardi della potenza espressiva di un'opera del passato.



74

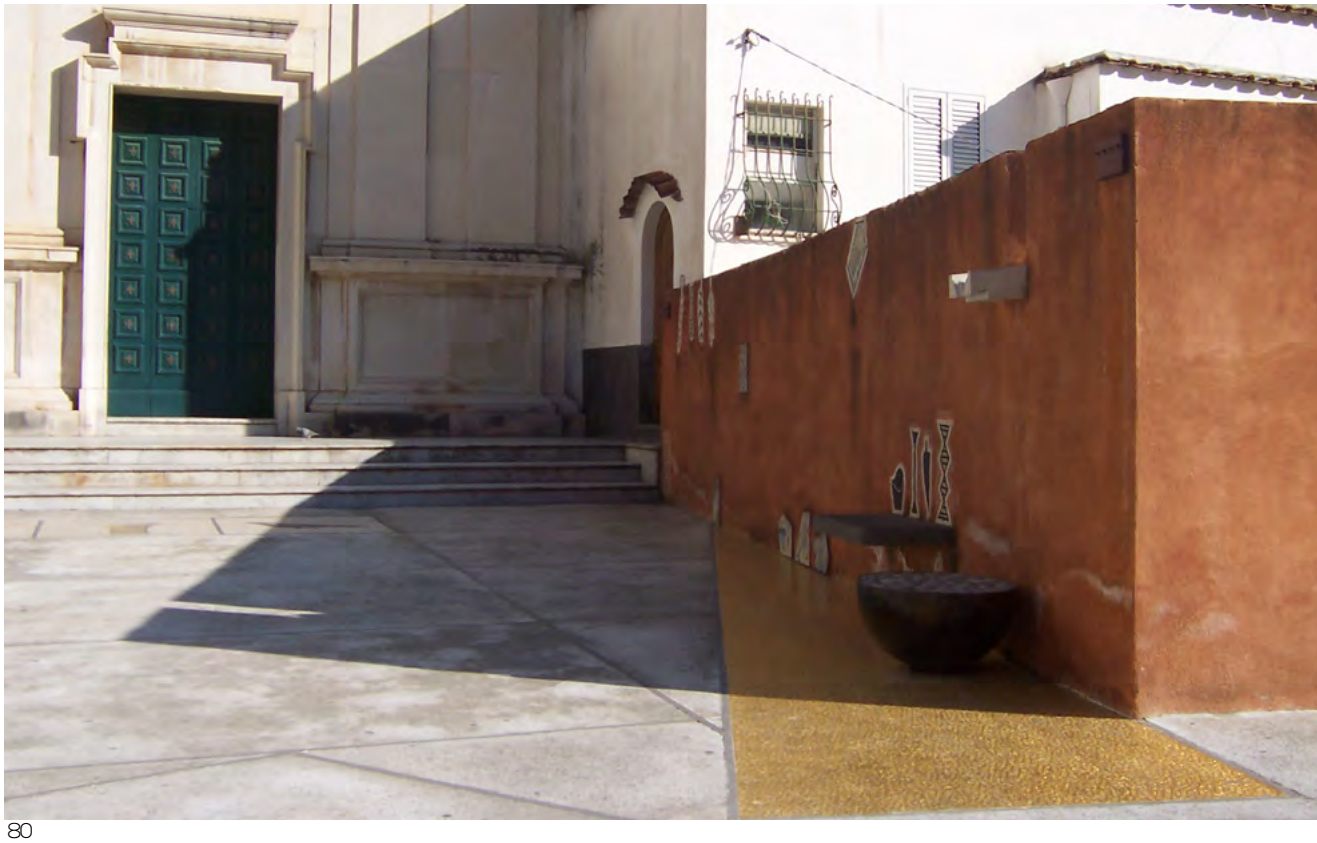
75

76

77

78

79



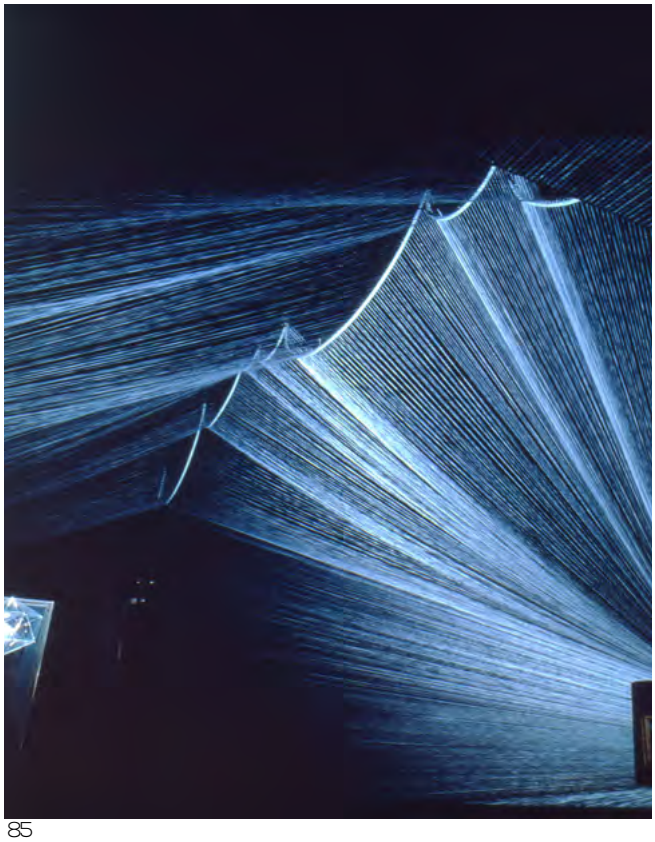
80

81

82

83

84



85

86

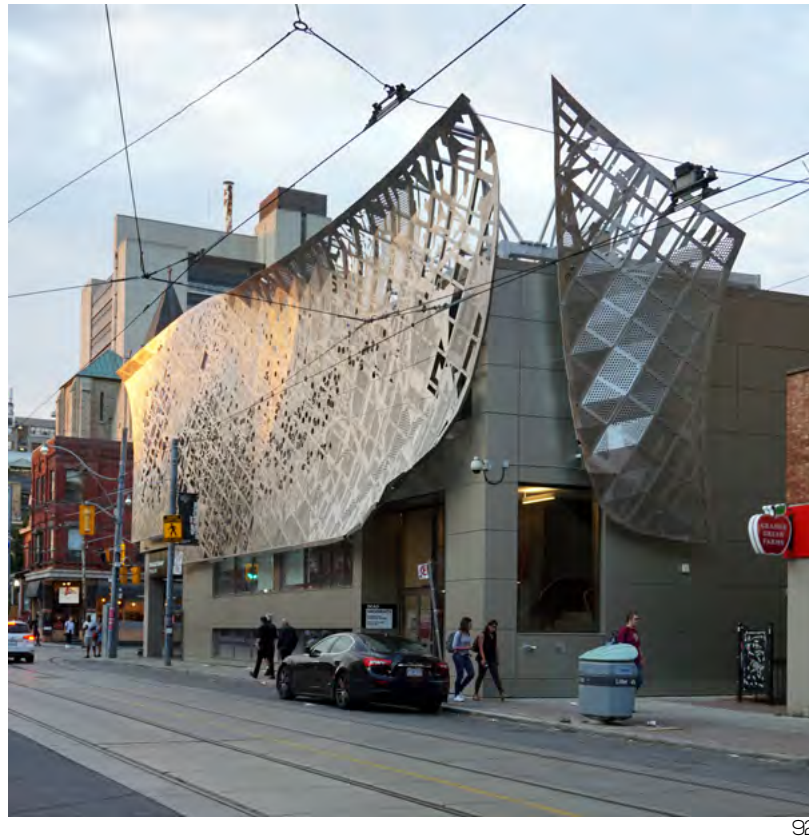
87

88

89

90

91



92

Le immagini

[da *The Interventionists*, Mostra, a cura di Nato Thompson, MASS MoCA, North Adams 2004]

• 55-56. subRosa collective, *Can You See Us Now? Ya Nos Pueden Ver?* MASS MOCA, North Adams • 57. William Pope L., *Black Factory*, 2004
• 58. SPURSE & Katarina Weslien, *Ways of Seeping: Collecting Water at MASS MoCA*, 2004
• 59. The Atlas Group, *The Truth Will be Known when the Last Witness is Dead*, 2003
• 60. J. Morgan Puett, *That Word which Means Smuggling Across Borders Incorporated*, 2004
• 61. Krzvsztof Wodiczko, *Dis-Armor*, 2000
• 62. Rubén Ortiz Torres, *Garden of Earthly Delights*, 2002
• 63. *Institute for Applied Autonomy*, The Institute for Applied Autonomy, 2002

• 64-65. Matthew Ritchie, *Proposition Player*, Tall Gallery, Mass MOCA, North Adams 2004

• 66-67. Michael Arad and Peter Walker, *The National September 11 Memorial*, New York 2011
• 68-71. Ólafur Elíasson, *One-Way Color Tunnel* (2007), SFMOMA, San Francisco 2023
•.72-73. BBPR, *Allestimento dell'opera di Michelangelo "Pietà Rondanini"* (1564), Castello Sforzesco, Milano, 1956 (smantellata nel 2015)

[Da *Metronapoli*]
• 74. Joseph Kosuth, *Queste cose visibili*, Stazione Dante 2001
• 75. Jannis Kounellis, *Senza titolo ("'a scarpiera")*, Stazione Dante 2001
• 76. Perino & Vele, *A subway è chiù sicura*, Stazione Materdei 2001
• 77. Katharina Sieverding, *Die Sonne um Mitternacht schauen* (Guardando il sole a mezzanotte), (1973), Stazione Rione Alto, 2002

• 78-79. Cherubino Gambardella, Simona Ottieri, *Specularium*, Terrazzo del Castello aragonese, Baia 2024 (foto di Riccardo Ricci)
• 80-83. Mimmo Paladino, *Piazza Flavio Gioia*, Positano 2003 [2008]
• 84. Mariachiara Baldassarre, *La macchina per guardare*, "ZigZag", Pomigliano d'Arco 1994
• 85. Donatella Mazzoleni, *Archeoabirinto*, Galleria Museopossibile, Ex Scuderie del Seminario Vescovile, Nola 2025

• 86. Donatella Mazzoleni, *La "ragnatela", Spazio espositivo per la "Madonna dei Fusi"*, Allestimento della mostra "Leonardo e il leonardismo", Museo di Capodimonte, Napoli 1983
• 87-88. *International Car Forest of the Last Church*, Goldfield, Nevada, 2023
• 89-90. Nancy Rubins, *Drawings*, Gagosian, New York, 2005
• 91-92. Frank Gehry, *Le facciate Ovest e Sud*, Art Gallery of Ontario (AGO), Toronto 2008

4. capire l'installazione ovvero come immergersi in un "mondo"

Per sperimentare con piena consapevolezza lo spazio delle installazioni e, ancor di più, per ideare installazioni, è fondamentale appropriarsi dei caratteri di questo complesso e, allo stesso tempo, elementare strumento espressivo che, come si è detto, è una vera e propria forma di architettura.

4.1. capire l'installazione[134]

1. L'installazione è un'alterazione della percezione di uno spazio esistente. Lo spazio viene modificato introducendo immagini, oggetti, suoni, odori senz'altro scopo (funzione) che non sia la modificazione dell'esperienza percettiva di quella specifica porzione di luogo abitato.
Per comprendere a che cosa un'installazione serve, per comprenderne le qualità percettive basta immaginare lo spazio entro cui essa è realizzata, senza l'installazione stessa: la differenza tra lo spazio "con" e lo spazio "senza" è il senso stesso dell'installazione.

2. L'installazione ha spesso come prima conseguenza una lettura più attenta dello spazio entro cui viene realizzata.

3. In una mostra di arte contemporanea possono mancare quadri dipinti o sculture: immagini, segni, oggetti, materiali diversi riempiono lo spazio. Si tratta di installazioni.

4. Le installazioni sono sempre esistite nella storia delle culture, dalle pitture nelle Grotte di Chauvet (32.000 a.C.)[135] [nel testo di Rosenthal: Lascaux (15.000 a. C.)] in poi.

5. Le caratteristiche, geometriche, coloristiche, tattili, acustiche, peculiari di uno spazio esistente sono utilizzate dall'artista come potenziale mezzo di effetti nuovi, generabili dall'opera d'arte che va a realizzare (le ondulazioni delle pareti di Lascaux, le superfici voltate della cappella Sistina...).

6. Le opere d'arte del passato raramente sono riprodotte sui libri insieme al contesto spaziale che le ospita, al sito per il quale sono nate. Non si percepisce così l'armonizzazione, o la dissonanza, con esso. Spesso si perde in questo modo il legame inscindibile che l'artista stesso aveva voluto creare tra lo spazio e l'opera.

7. Le opere di molti artisti moderni e contemporanei hanno imposto una lettura non scissa di opera e contesto.

8. L'installazione va oggi intesa come mezzo di espressione, come il disegno, la pittura, la scultura, la fotografia...
È un mezzo che, per le caratteristiche che presenta, può esprimere un senso di universalità, un carattere di diffusione ampia, di comprensibilità.

9. La mancanza di qualsiasi "cornice" tra opera e mondo reale permette l'approssimazione dell'esperienza di un'installazione a un'esperienza, anche se straordinaria, di vita vissuta.

10. L'"opera d'arte totale", così come definita nella Germania della fine dell'Ottocento, utilizza qualsiasi mezzo di espressione, all'interno della stessa opera: architettura, musica, danza, pittura, scultura, fotografia, teatro. L'installazione può talvolta anche essere intesa come "opera d'arte totale".

93

11. L'installazione ha tutte le caratteristiche per divenire il mezzo di espressione prevalente nella contemporaneità poiché può essere risposta a: desiderio di sovradimensionamento della stimolazione sensoriale, domanda di pratiche non elitarie, linguaggi globalmente comprensibili.
Un uso più ampio dell'installazione, come strumento espressivo, può essere un modo di rinvigorire l'efficacia del ruolo dell'arte nel mondo attuale.

12. L'installazione non va confusa con la scultura. Una scultura è un oggetto, generalmente circondato da un'aura di sacralità, posto in sublime isolamento, o letteralmente su di un piedistallo. L'installazione è un insieme di molti oggetti, un sistema di cose in relazione tra loro e con il contesto che le contiene (un gruppo scultoreo che sia attraversabile si avvicina in qualche modo all'installazione).
All'opposto l'installazione può essere un insieme assolutamente privo di oggetti (solo proiezioni, suoni, odori... disposti in uno spazio).

13. Nell'installazione prevale lo stesso modo di utilizzare i sensi che viene usato nell'esperienza quotidiana dello spazio; non il modo contemplativo della visione di un quadro, di una fotografia, di una scultura. Vedute, contatto tattile, odori e il carattere generalmente effimero, tutto ciò è centrale nell'installazione; non quello stato di esaltazione che normalmente l'opera d'arte tenta di indurre nell'osservatore. Con l'installazione l'artista di fatto propone l'annullamento della sacralità dell'arte in favore di un suo ingresso nel quadro delle esperienze della vita quotidiana.

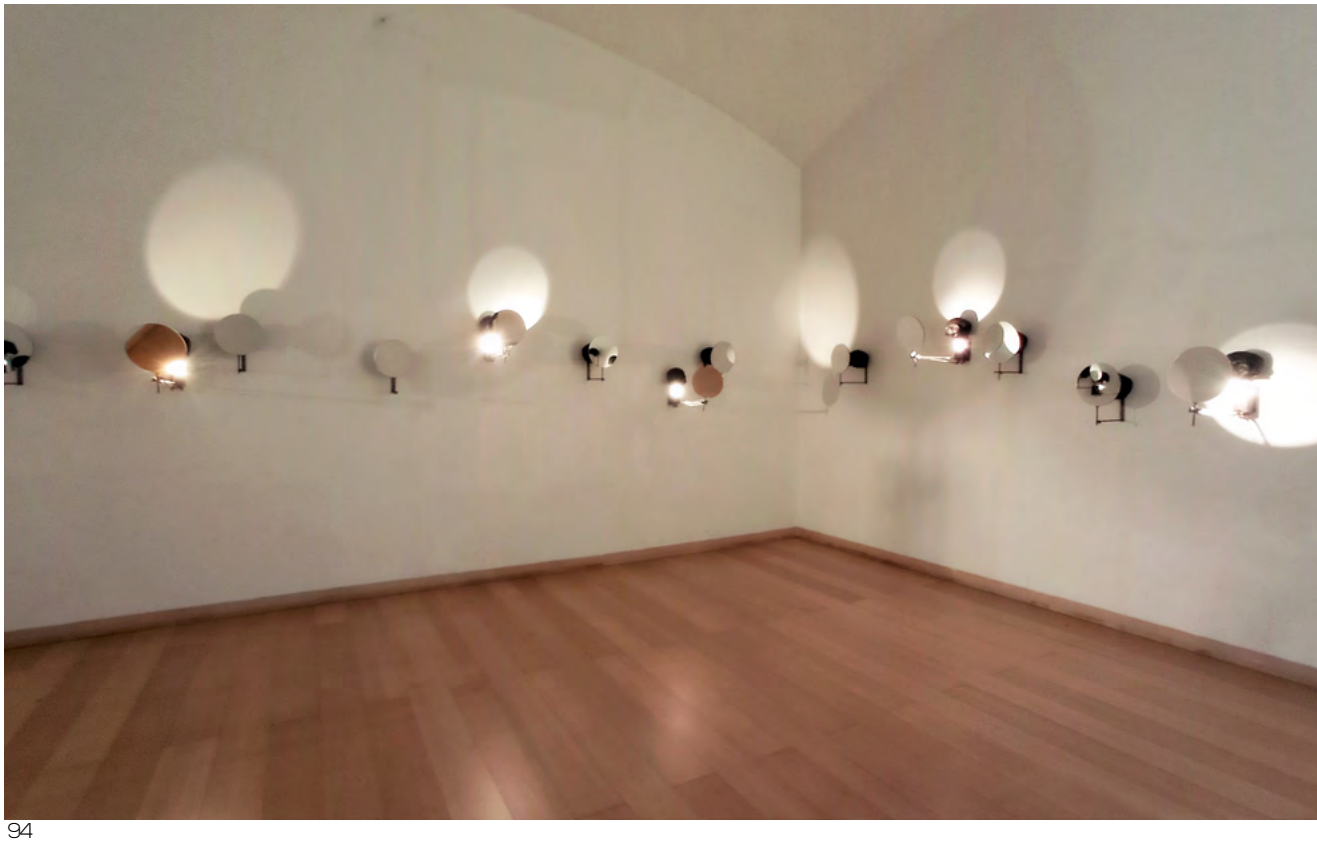
14. L'installazione è uno spazio dedicato entro il quale una visione dell'arte è all'opera, per fornire prove concrete di essa.
In un'installazione in genere non c'è un singolo oggetto, ma sempre un assemblaggio, con o senza connessioni fisiche, contatto tra le cose che la compongono.

15. L'osservatore si trova in uno spazio delimitato (se pure quasi sempre i limiti non sono precisamente segnati), all'interno di un lavoro d'arte, più esteso di quello determinato da un singolo oggetto. Gli elementi sono comunque integrati all'interno dell'insieme creato, coesi come in una composizione di tipo tradizionale.

16. Come qualsiasi tecnica artistica (pittura, scultura, architettura...) ha gradi diversi di intensità dell'espressione che vengono regolati in funzione degli effetti che, nello spazio, si desidera ottenere.

17. "Lavorare dentro lo scarto tra arte e vita", Robert Rauschenberg.
Un carattere tipico dell'arte moderna: insoddisfazione prodotta dal distacco che l'arte tradizionale presenta rispetto alla vita vissuta; essere, l'arte, destinata alla creazione di un mondo altro, parallelo a quello reale.
Spazio e Tempo assumono un ruolo tanto importante nella fruizione dello spazio dell'installazione perché l'avvicinano a una qualsiasi esperienza della vita.

18. Se la pittura o la scultura congelano il tempo, l'installazione permette una fruizione che, come la vita, consiste di percezioni che si susseguono, con continuità, nello spazio e nel tempo. L'osservatore è nel presente, mentre sperimenta il fluire del tempo e la consapevolezza di trovarsi



94

95

in uno spazio non comune, se non decisamente mai visto prima. Il tempo e lo spazio dell'osservatore coincidono con l'arte, non essendoci dicotomie o separazioni tra chi percepisce e l'opera. In altre parole, la vita pervade questa forma d'arte (esperire l'opera è parte di una vita).

19. Questa forma d'arte "senza cornice" non fa altro che aggiungere esperienze al mondo che già esiste, ma in perfetta continuità con esso: è come se ne modificasse delle porzioni con il solo scopo di arricchire la conoscenza che la percezione fornisce all'uomo.

20. L'installazione sviluppa un rapporto inscindibile, o almeno, assolutamente significativo, tra l'opera e il sito entro il quale essa si dispone, "il contesto stesso diviene trionfante nel campo dell'arte". Infatti spesso il contesto è divenuto il soggetto principale se non il contenuto stesso dell'installazione, così che il sito diventa il punto di partenza per discutere il significato dell'intervento.

21. Con l'espandersi della pratica artistica dell'installazione, un certo numero di tipi di spazi esistenti, mai modificati prima a scopi estetici, sono stati utilizzati dall'arte: dalle prigioni, alle stazioni ferroviarie, alle vetrine dei negozi. Questi luoghi sono diventati altrettanti punti di partenza per l'indagine, da parte degli artisti, di aspetti del vivere contemporaneo.

22. "Nessuna cosa mai realmente trascende il suo immediato intorno", Robert Irwin.

23. Le installazioni possono essere classificate secondo due grandi categorie:
installazione filled-space
Può essere facilmente rifatta, riproposta, in siti diversi. La relazione tra le singole parti, i singoli oggetti o segni che costituiscono l'installazione è più importante che la relazione con l'ambiente che la contiene, al punto che potrebbe essere anche vista isolata dal sito che la ospita; o comunque se ne riscrive, se ne rigenera il senso, a ogni nuova localizzazione.
installazione site-specific
È inestricabilmente connessa al sito per il quale è stata concepita. Le parti che la compongono sono in relazione tra esse, ma è soprattutto la relazione con il contesto che rende l'insieme significativo. Non può essere spostata, a meno di perdere significato. L'osservatore la sperimenta come un dialogo tra l'artista e lo spazio nel quale è stata concepita.

24. Più che tentare definizioni dell'installazione, può essere più efficace dare descrizioni di opere realizzate. Sperimentarne di persona lo spazio concreto, attraversando molte opere, rimane essenziale per comprendere l'installazione come mezzo di espressione.

4.2. "l'atto di vedere" (e "ascoltare", "odorare", "toccare")

Trovo straordinario che l'immagine, diversamente dal pensiero, non imponga alcuna opinione sulle cose. In ogni operazione del pensiero è sempre implicito anche un giudizio sugli oggetti, sugli uomini, su una città o su un paesaggio. Il vedere invece trascende dalle opinioni; guardando una persona, un oggetto, o il mondo noi sviluppiamo un modo di rapportarci, un'attitudine sganciata da qualsiasi giudizio. Il vedere è percezione e verifica del reale, ovvero un fenomeno che ha a che fare in modo latente con la verità. Molto più del pensiero, nel quale invece ci smarriamo più facilmente allontanandoci dal reale. Per me, vedere significa sempre immergersi nel mondo; pensare, invece, prenderne le distanze. E dato che la mia mente funziona soprat-

tutto a livello intuitivo, l'immagine è per me la forma espressiva e ricettiva per eccellenza[136].

Il regista tedesco Wim Wenders mettendo a fuoco la natura dell'"atto di vedere", in realtà individua quella che è una caratteristica, in generale, delle percezioni che tutti i sensi ci offrono, quindi non solo vedere, ma anche ascoltare, odorare, toccare e pure gustare sono atti che, senza l'intervento giudicante del pensiero, permettono di "immergersi nel mondo; pensare, invece, prenderne le distanze".
L'installazione offre al fruitore un rapporto diretto tra la fisicità del corpo e la fisicità degli elementi disposti dall'autore per modificare lo spazio; attivando tutti i sensi permette di "immergersi nel mondo".
Vedere, ascoltare, odorare, toccare, diversamente dal pensiero, non impongono alcuna opinione sulle cose.
Solo l'installazione e lo spazio architettonico (anche la musica che comunque *accade* in uno spazio) si possono sperimentare così, *per immersione*, non altre forme di espressione.
L'esperienza dello spazio di un'installazione dovrebbe essere quanto di più vicino a una risposta a quel tipo di ricerca, nell'ambito della conoscenza, che tende a "immagini mai viste prima" , per la necessità di un rapporto con l'originario, e con l'originario delle emozioni[137].

4.3. un'idea di tempo

Prima, dopo e durante risultano spesso di difficile distinzione. Oggi domani, ieri sono intrecciati l'uno nell'altro. Tutto è un eterno presente[138].

Poiché l'esperienza dello spazio di un'installazione avviene nel tempo in cui il fruitore in quello spazio si muove, è necessario che l'autore di un'installazione abbia una consapevolezza il più profonda possibile della componente temporale dell'opera che va a ideare. È necessario che rifletta sul tema "tempo" poiché i frutti di quella riflessione influiranno certamente sulla concezione dell'opera, e ne porteranno segno. Elaborare un'idea di tempo, quando si lavora a un'installazione nutre l'idea di spazio che si va generando. E comunque, farsi un'idea di tempo, permette di rendere più profonda l'esperienza di un'installazione.
Il tempo fluisce nello spazio e lo spazio è plasmato nel tempo.
Non esiste spazio senza tempo, non esiste tempo senza spazio. Lo spazio e il tempo sono inscindibili, inseparabili.
Seguono qua alcune citazioni e riflessioni che mostrano come si può formare un'idea di tempo, uno degli elementi fondamentali della concezione dell'opera.

In una corda lunga quindici centimetri vi è un numero infinito di punti e altrettanti ve ne sono in tre centimetri. Bene, quanti momenti vi sono in quindici minuti, cinque, dieci o quarantacinque? Il risultato equivale a dire che abbiamo tempo in abbondanza se siamo disposti a prendere atto coscientemente di un certo numero di momenti[139].

Il tempo mi confonde completamente, disse lei. Quando uno perde il baricentro emotivo - si fermò. Fece uno sforzo, riprese rauca - ecco cosa gli succede. I miliardi di anni – le frazioni di secondo - si scambiano di posto. Si esce dal modo normale di contare[140].

4.3.1. *sguardo e tempo*

E, rivolto ai discepoli, in disparte, disse: "Beati gli occhi che vedono ciò che voi vedete"[141].

Occhi che non vedono. Se si dimentica per un istante che un piroscafo è uno strumento di trasporto e lo si guarda con occhi nuovi[142].

Guardare con occhi nuovi. Questo è l'ap-

97

98

proccio alle cose, allo spazio, in fondo, alla vita stessa, che è racchiuso nel celebre passo dell'architetto svizzero.
L'origine della centralità del vedere, che ha impregnato buona parte delle culture dello spazio abitato del Novecento è là, in Le Corbusier... "Occhi che non vedono".
Adesso si prova ad andare oltre il vedere. Vedere e basta è diventato troppo poco per noi gente del terzo millennio. Vedere e sentire. Vedere è sentire.
Percepire le profondità del mondo che abitiamo è il compito a cui non sfuggire, anzi dedicarsi. Per vivere meglio con sé stessi e con gli altri, con la natura e con l'agire nello spazio. Vedere oltre il visibile.

... il contemporaneo non è soltanto colui che, percependo il buio del presente, ne afferra l'inesitabile luce; è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia, di "citarla" secondo una necessità che non proviene in alcun modo dal suo arbitrio, ma da un'esigenza a cui egli non può non rispondere. È come se quell'invisibile luce che è il buio del presente, proiettasse la sua ombra sul passato e questo, toccato da questo fascio d'ombra, acquisisse la capacità di rispondere alle tenebre dell'ora[143].

4.3.2. *"fermate" nel passare del tempo*

Lo stesso punto di vista (di stazione), al passare del tempo, ci dà immagini diverse dello stesso *soggetto* nello spazio. La fotografia è un mezzo espressivo che può renderlo chiaramente evidente.

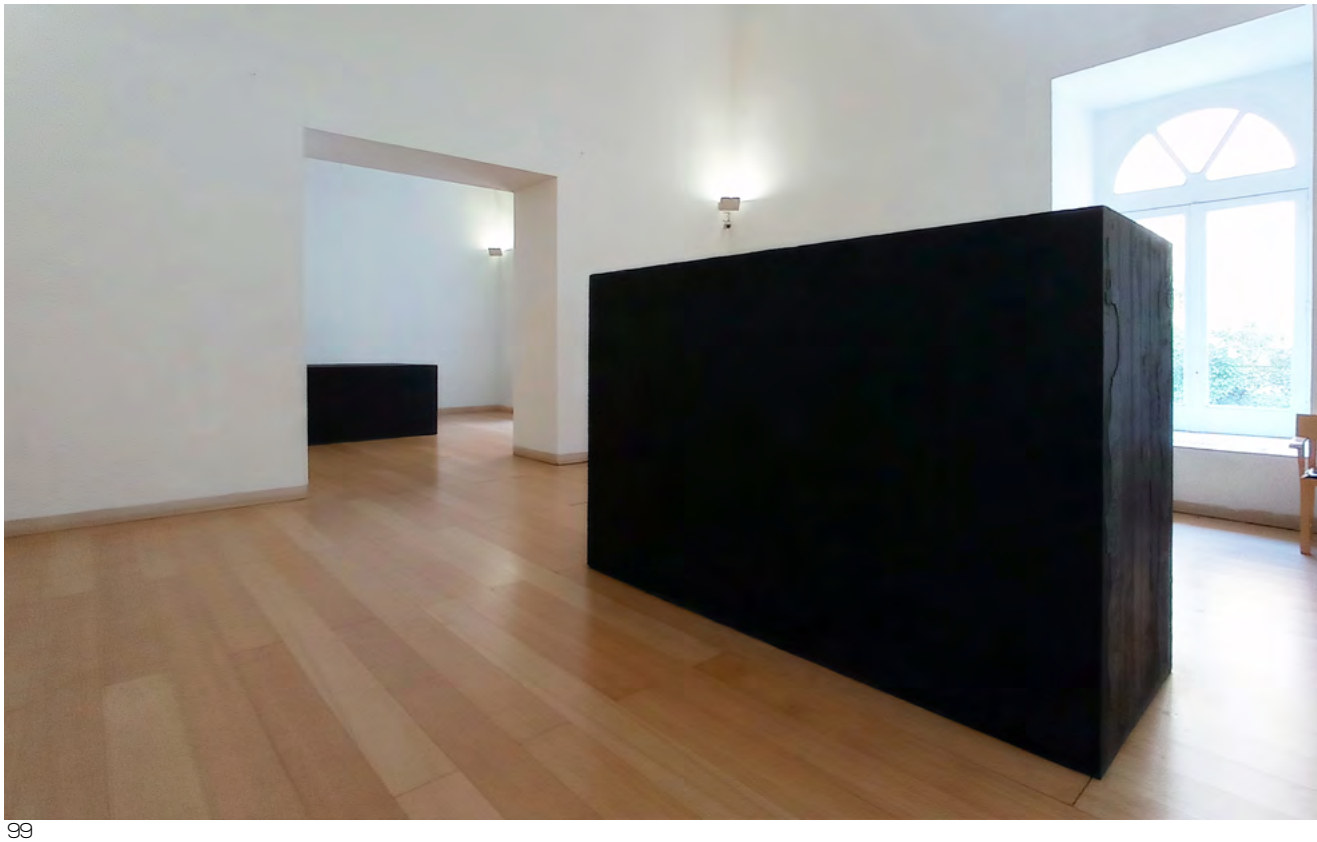
Un pomeriggio di oltre tre decenni fa, Hitoshi Fugo notò che la luce del sole che entrava dalla finestra della sua cucina si rifletteva in una padella di ferro. Ha incanalato la sua sensibilità idiosincratica in questo fenomeno piuttosto ordinario che altri avrebbero potuto ignorare... Da qui è nata la serie *Flying Frying Pan*. Nei 15 anni successivi, Fugo ha ripreso instancabilmente lo stesso soggetto più volte, producendo le stampe in bianco e nero di 20" x 24" dai toni ricchi. Nel processo, il soggetto ha perso la sua identità originale ed è stato trasformato in un non-oggetto, invitando lo spettatore a fare una vasta gamma di associazioni come geometrie astratte, cellule organiche e paesaggi galattici[144].

Quando ho deciso di fotografare il cielo per un anno intero, una volta al giorno, ho voluto anche sottolineare questa impossibilità di tradurre i segni naturali. In *Infinito*, la sequenza temporale di un anno per un totale di 365 fotografie è così anch'essa insufficiente per ridare un'immagine del cielo... *Infinito* diventa così un possibile atlante cromatico del cielo; 365 possibili cieli... Così formulato il lavoro può suggerire una impossibilità a fotografare. È invece in questa non possibile delimitazione del mondo fisico, della natura, dell'uomo, che la fotografia trova validità e senso[145].

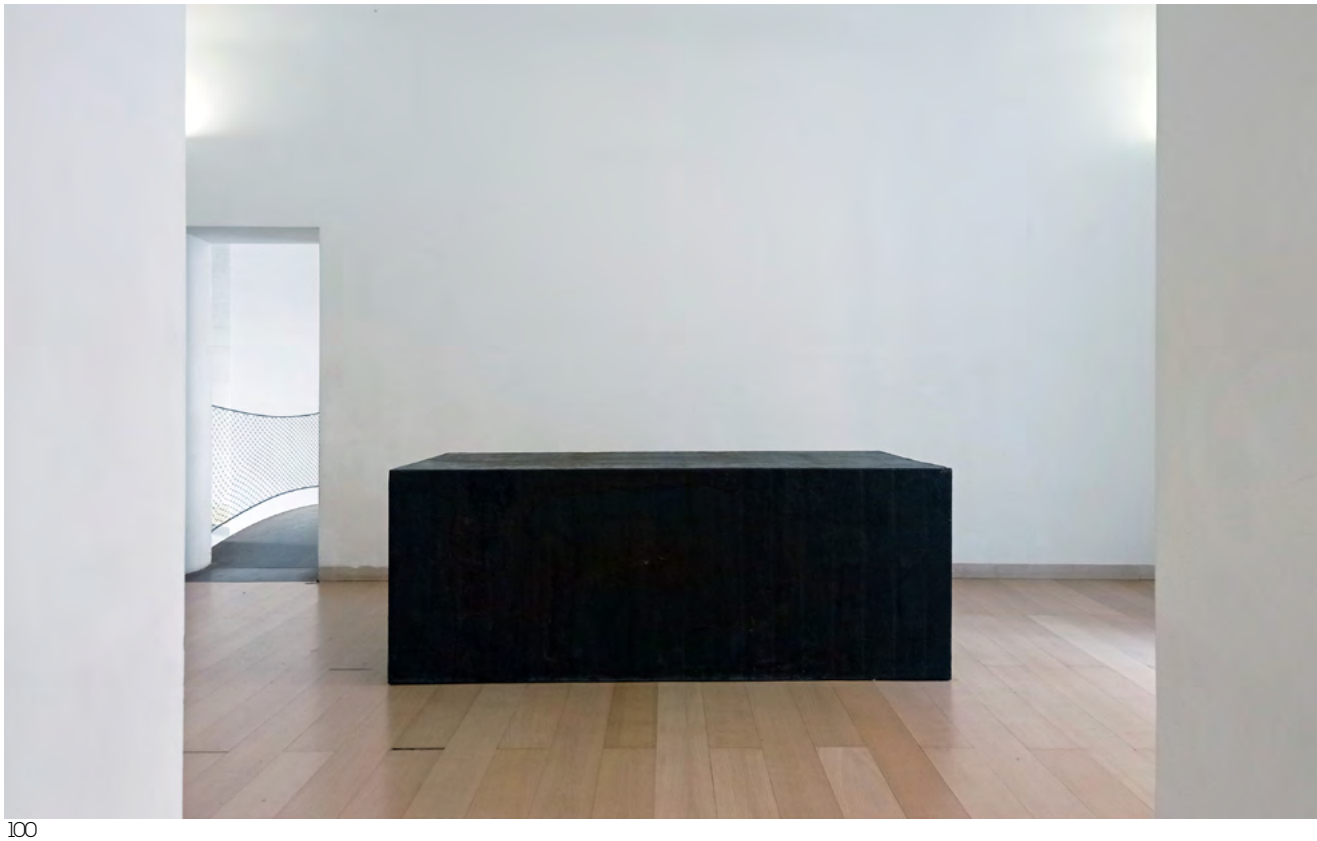
Vesuvius, raccoglie immagini del gruppo Monte Somma-Vesuvio, fotografato nel suo versante nord. *The Dark Side of Vesuvius* / [Il lato oscuro del Vesuvio][146].
Ogni giorno per un paio d'anni, nella stessa inquadratura le foto raccontano il dialogo, l'incontro e/o lo scontro tra forma della montagna e forma delle nuvole, sullo sfondo azzurro, o tempestoso, o uggioso, o fosco, o nebbioso, del cielo.

Il cinema ha fornito un'interpretazione intensamente poetica del tema, con *Smoke*[147], opera tratta dal racconto di Paul Auster, *La storia di Natale di Auggie Wren* del 1990.

Scena 9.
Interno, sera. Tabaccheria The Brooklyn Cigar Co. Paul e Auggie entrano nel locale buio. Auggie accende la luce e va dietro il banco a prendere i sigari. Intanto Paul vede una macchina fotografica vicino al registratore di cassa.
PAUL Sembra che qualcuno abbia dimenticato una macchina fotografica.
AUGGIE (*voltandosi*) Sì, io.
PAUL È tua?
AUGGIE Sì, è un aggeggio che ho da un sacco di tempo.

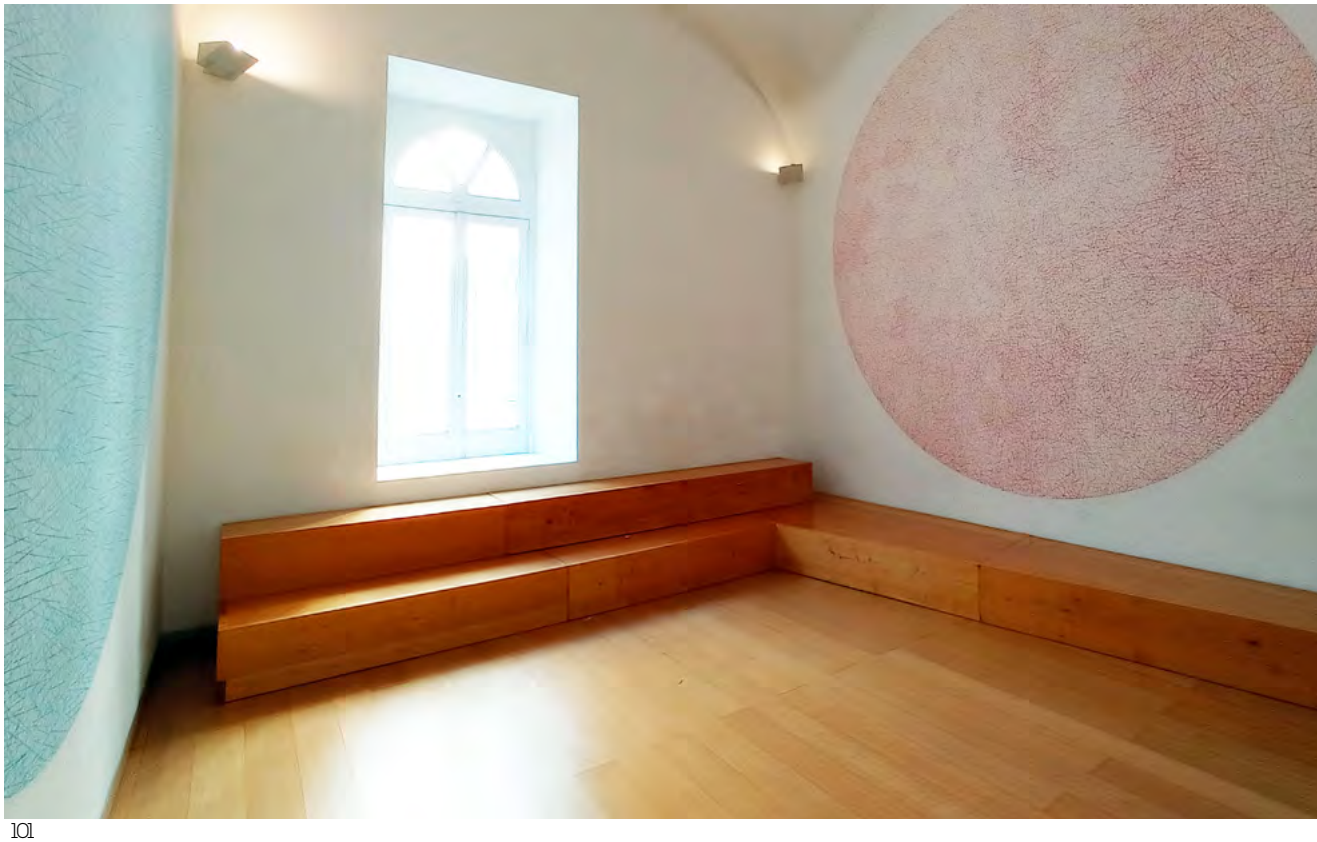


99

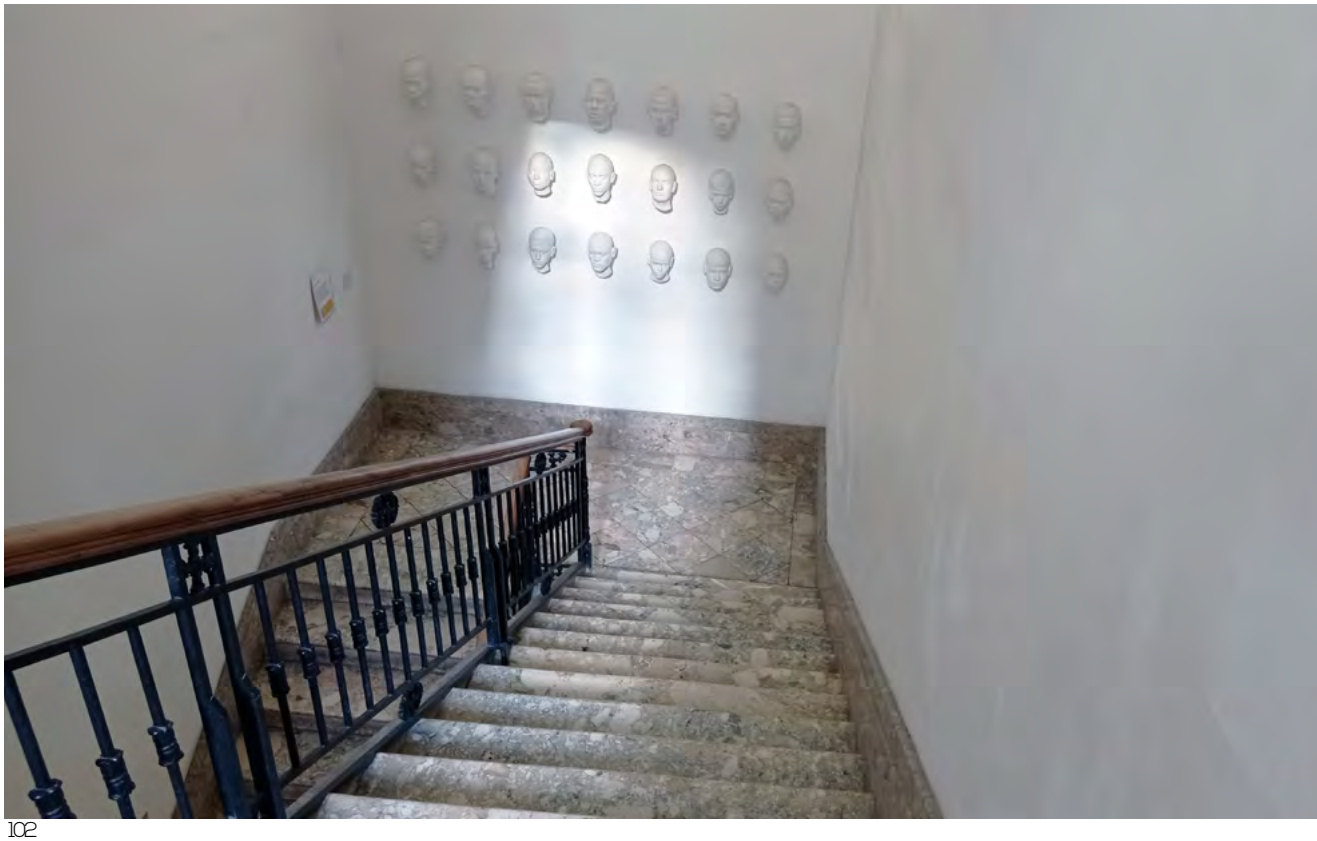


100

PAUL Non sapevo che facessi fotografie.
AUGGIE (*porgendo i sigari a Paul*) Penso si possa chiamare un hobby. Non mi prende più di cinque minuti, ma lo pratico ogni giorno. Con la pioggia o col sole, con la neve o col vento. Un po' come i postini. (*Pausa*). Qualche volta ho l'impressione che l'hobby sia il mio vero lavoro e che il lavoro serva solo a pagarmi l'hobby.
PAUL Quindi non sei soltanto uno che passa i giorni qui dentro a dare il resto.
AUGGIE Questo è ciò che vede la gente, ma non è necessariamente ciò che io sono.
PAUL (*guardando Auggie con occhi nuovi*) Come hai cominciato?
AUGGIE A far fotografie? (*sorride*) È una lunga storia. Ci vorrebbero almeno due o tre bicchieri per raccontarla.
PAUL (*annuendo*) Guarda un po', un fotografo...
AUGGIE Bè, non esageriamo. Faccio fotografie. Inquadro qualcosa nel mirino e schiaccio il pulsante. Non è il caso di menarla tanto con tutte quelle cazzate sull'arte.
PAUL Un giorno vorrei vedere le tue foto.
AUGGIE Perché no... Dato che ho letto i tuoi libri, non vedo perché non dovrei mostrarti le mie foto. (*Pausa. Improvvisamente imbarazzato*) Sarebbe un onore.
I due danno seguito all'invito di Auggie e si ritrovano a casa del tabaccaio nella "scena" seguente.
Scena 10.
Interno, notte. Appartamento di Auggie.
Auggie e Paul sono seduti al tavolo di cucina. A parte qualche contenitore aperto di cibo cinese, il piano è quasi interamente occupato da grandi album di fotografie con la copertina nera. In tutto sono quattordici, e sulla costola di ciascuno c'è l'annata, dal 1977 al 1990. L'album del 1987 è aperto sulle ginocchia di Paul. Primo piano di una pagina dell'album con sei foto in bianco e nero dello stesso posto: l'angolo fra la Terza Strada e la Settima Avenue alle otto del mattino. Nell'angolo in alto a destra di ogni foto c'è una piccola etichetta bianca con la data: 9.8.87, 10.8.87, 11.8. eccetera. Paul volta pagina e vediamo sei foto analoghe a quelle di prima. Paul volta pagina di nuovo: stessa cosa. Un'altra pagina: stessa cosa.
PAUL (*stupefatto*) Sono tutte uguali.
AUGGIE (*sorridendo, fiero di sé*) Esatto. Più di quattromila foto dello stesso posto: l'angolo tra la Terza Strada e la Settima Avenue alle otto in punto del mattino. Quattromila giorni uno dopo l'altro fotografati con ogni sorta di tempo. (*Pausa*). Ecco perché non posso mai prendermi una vacanza. Devo essere là ogni mattina. Ogni mattina nello stesso posto allo stesso momento.
PAUL (*sbigottito. Gira una pagina, poi un'altra*) Non ho mai visto niente del genere.
AUGGIE È una mia idea. Si potrebbe chiamare il lavoro di una vita.
PAUL (*depone l'album e ne prende un altro, sfoglia le pagine e vede la stessa cosa. Scuote la testa sconcertato*) Incredibile. (*cercando di essere cortese*) Ma non sono certo d'averne colto il senso. Voglio dire, com'è che ti è venuta l'idea?
AUGGIE Non lo so, mi è semplicemente venuta. Quello è il mio angolo dopotutto. È una piccolissima parte del mondo, ma le cose succedono lì come dappertutto. Questa è una cronaca del mio angolino.
PAUL (*sfogliando l'album e scuotendo ancora la testa*) Sono senza parole.
AUGGIE (*sempre sorridendo*) Non capirai mai se non rallenti, mio caro.
PAUL Che vuoi dire?
AUGGIE Che vai troppo in fretta. Quasi non le guardi, le fotografie.
PAUL Ma sono tutte uguali.
AUGGIE Il posto è lo stesso, ma ogni foto è diversa dall'altra. Ci sono le mattine col sole e quelle con le nuvole, c'è la luce estiva e quella autunnale. Ci sono i giorni feriali e quelli festivi. C'è la gente con cappotto e stivali e gente in calzoncini e maglietta. Qualche volta la gente è la stessa, qualche volta è diversa. E talvolta la gente diversa diventa la stessa mentre quella di prima scompare. La terra gira intorno al sole e ogni giorno la luce del sole colpisce la terra con un'inclinazione diversa.
PAUL (*sollevando gli occhi dall'album e guardando Auggie*) Rallentare, eh?
AUGGIE Sì, questo è il mio consiglio. Sai com'è: domani e domani e domani, il tempo scorre a piccoli passi.
Primi piani dell'album. Le foto, una per volta, occupano tutto lo schermo. L'idea di Auggie scorre davanti ai nostri occhi: lo stesso posto alla stessa ora in diversi momenti dell'anno. Primi piani delle diverse facce di ogni foto. In foto differenti appaiono le stesse persone che qualche volta guardano l'obiettivo, qualche volta altrove. Dozzine di fotogrammi. Infine vediamo un primo piano di Ellen, la moglie di Paul. Primo piano della faccia di Paul.
PAUL Gesù guarda, è Ellen.
La cinepresa si allontana. Auggie è chino sulla spalla di Paul che indica la faccia di Ellen.



101



102

AUGGIE Sì, è lei. Compare in parecchie foto di quell'anno. Credo che stesse andando al lavoro.
PAUL (*commosso fino alle lacrime*) È Ellen, guardala, guarda il mio dolce amore.
Dissolvenza in chiusura.
SCENA 19.
Esterno, giorno. La tabaccheria vista dal lato opposto della strada.
Otto del mattino. Vediamo Auggie al solito posto che si prepara a scattare la foto quotidiana.
Stacco sull'inquadratura vista attraverso l'obiettivo della macchina fotografica.
Gran traffico di gente che va al lavoro, di automobili, autobus e furgoncini. Sentiamo lo scatto dell'otturatore. L'immagine si immobilizza[148].

4.3.3. *il tempio di ise*

Un singolare quanto potente rapporto tempo/spazio è rappresentato dalla "vita" del Tempio di Ise, nella Prefettura di Mie in Giappone. Ogni vent'anni dal 690 d. C. gli edifici che costituiscono il tempio vengono smantellati e ricostruiti ritualmente sempre identici[149].

Il tempio è circondato da un fitto bosco... L'edificio principale è lo *shoden*... Il santuario è delimitato da quattro recinzioni di legno di diversi tipi... Sono il risultato delle primitive corde sacre che separavano i singoli *himorogi* dai boschi... Adiacente a questo recinto, il *kodenchi* o area del tempio precedente occupa una superficie simile, ma vuota... L'appoggio centrale dello *shoden*, è il pilastro principale ed è chiamato *shinnomihashira*. Durante ricostruzioni periodiche del tempio, questo pilastro permane, e gli viene costruita attorno, a protezione, una piccola capanna di legno. Ogni vent'anni il tempio viene ricostruito; ne viene eretto uno esattamente identico nel *kodenchi* e il tempio vecchio viene smontato. Questo sistema di ricostruzione periodica è chiamato *shikinensengu*... Fino al seguente rinnovamento, il *kodenchi* rimane vuoto, con la minima e solitaria costruzione che avvolge lo *shinnomihashira*"[150]. Il *kodenchi*, uno spazio vuoto semplicemente separato dallo spazio di natura, che segna la memoria del tempio precedente e, allo stesso tempo, dispone all'attesa di quello che verrà: quel vuoto è il presente che contiene la memoria, idea del passato, e l'attesa, come idea di futuro.
La trasformazione come eterno ritorno a uno stato, una forma eternamente definita. Non fissità ma, movimento, trasformazione dentro un tempo circolare che riporta continuamente le cose nella stessa forma[151].

4.3.4. *monet, la cattedrale di rouen*

Erano stati "i pittori della luce" alla fine dell'Ottocento a fissare sulla tela le variazioni percettive di uno stesso oggetto architettonico nello scorrere del tempo. La serie delle *Cattedrali* di Rouen è formata da ventotto dipinti a olio di Claude Monet realizzati tra il 1892 ed il 1894, dallo stesso punto di vista; quel che cambia sono le condizioni della luce che si riflette sulla cattedrale[152].

4.3.5. *delaunay, notre dame (1909), tour eiffel (1909-1912 e 1922-1928)*

Delaunay aggiunge la variabile "stato emotivo", "umore" si potrebbe dire, dell'osservatore, rivelando che al mutare degli stati d'animo nel corso del tempo muta la percezione dell'oggetto osservato[153].

Dunque l'atmosfera di uno spazio non è mai esattamente oggettiva, ma la percezione di essa muta con la condizione emotiva dell'osservatore. È questa una condizione che chiunque può sperimentare e verificare in proprio.

4.4. ritrovare la fisicità smarrita

4.4.1. *pensare con le mani*

Osservare un edificio dal vero, girarci intorno, entrarci, uscire di nuovo, guardare da dentro e da fuori il paesaggio nel quale è immerso è un'esperienza complessa che nessuno studio per immagini (su carta o in digitale), per quanto ben realizzato, potrà mai restituire con assoluta fedeltà[154].

Lo spazio che abitiamo è assolutamente concreto, fisico.
Per operare efficacemente nelle modifica-

103

104

zioni di spazio abitato (architettura, installazione...) c'è bisogno di non perdere mai il contatto con la concretezza delle cose, con la loro fisicità.
E più che mai ora, che l'abitudine alla percezione della fisicità è (quasi) smarrita: gli oggetti, gli elementi concreti che costituiscono lo spazio perdono matericità. Lo stesso spazio che abitiamo si dematerializza. Le cose diventano "non cose"[155].
Le tecnologie del digitale ci hanno abituato alla progressiva dematerializzazione degli oggetti. Le loro forme, le loro immagini, le loro consistenze fisiche sono *trasposte* sempre più in bit privi di corporeità, in "non cose".

4.4.2. tim ingold: esprimere il potere della mano

Il corpo, le sue parti, hanno sempre avuto un ruolo essenziale nell'espressione di senso dell'esperienza umana. Il progressivo allontanamento, fino alla sparizione del corpo, della sua stessa fisicità, del suo essere fatto concreto, di carne, dal mondo dell'espressione, della produzione di segni, impoverisce il senso dell'operare, assottigliandolo. Non si tratta di tornare indietro, a un fare privato dei nuovi mezzi di espressione, ma piuttosto di aggiungere le nuove tecnologie a modi di esperienza in cui il corpo lasci tracce, faccia sentire il suo esserci nell'agire l'opera.

... possiamo tornare al credo heideggeriano della mano come la culla della nostra umanità... "Quando la penna scrive, la mano parla. Rivela qualcosa di un essere senziente... battere a macchina non è altro che una mera trascrizione meccanica di parole su carta. Quello che va perduto, in questa trascrizione, è il *ductus* della mano stessa. Proprio il momento in cui la mano parla, cioè quando impugna una penna, è annichilito nel gesto della battitura sulla tastiera, poiché essa non lascia alcuna traccia della mano sulla pagina. La corrispondenza tra gesto e iscrizione, tra mano e linea, è spezzata... Il dattiloscritto è privo di umanità perché le parole scandite sul foglio sono private di gestualità e sentimento... la macchina per scrivere strappa la scrittura all'ambito essenziale della mano". Chiunque ritenga che non esista alcuna differenza tra una parola dattiloscritta e una manoscritta, sottintende Heidegger, non ha compreso l'essenza della parola. La parola ci consente di essere nel mondo, ed esistendo di sentire, e sentendo di dire...[156].

Nei primi anni Sessanta del secolo scorso, sull'*Autostrada del Sole,* nel mezzo dei lavori del cantiere della Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio, qualcuno si accorge che la bocciardatura delle pietre a vista non viene omogenea e corre ad avvisare Giovanni Michelucci, architetto dell'opera in costruzione.

Una struttura architettonica solenne, maestosa con un suggestivo gioco di incrocio tra le pietre e il cemento: un tipo di marmo rosato, proveniente da San Giuliano di Pisa, con un folto numero di scalpellini provenienti da tante regioni d'Italia, che lavoravano secondo le proprie tradizioni locali. Prezioso lavoro d'insieme sotto la presenza costante dell'architetto, alto e minuto[157].

Michelucci rincuora tutti. Sapeva che le squadre di operai provenivano da parti diverse del Paese, e consapevolmente ne ha approvato l'assunzione. Spiega che quella varietà di trattamento della superficie delle pareti, sarà uno degli elementi di ricchezza espressiva, di speciale caratterizzazione dell'opera. L'Autostrada unirà parti diverse d'Italia, il manufatto della Chiesa ne sarà un segno concreto e visibile attraverso le *variazioni* di grana prodotte dal "tocco" diverso di lavoratori provenienti dalla Sicilia, dalla Campania, dagli Abruzzi, dal Trentino, dal Veneto[158].

Per l'installazione nella Sala Vinçon di Barcelona, realizzata nel 1976 ho ridipinto a mano e libera-

105

106

mente l'intera stanza... Tratti somatici dell'abitante si liberano attraverso la mano. Il corpo si applica a ciò che non è il corpo. Si occupa la stanza in una colonizzazione stimolata da qualcosa che, generata in un centro di pulsioni, freme in un'orbita intima. In questo modo si apre un processo di estroversione, un salto in fuori che proietta ciò che è interno e vitale nell'esterno e distante, e moltiplica gli effetti di questo legame aperto in tracce che restano disseminate qua e là. ... Non importa se le figure della decorazione sono banali... importa l'espressività di una mano singolare, il veicolo che trasporta gli impulsi vitali e li riversa nell'artificiale. E perché accada è imprescindibile che ciò avvenga attraverso una mano concreta, unica seppur anonima. La mano, sia direttamente, sia tramite un attrezzo, lascia la sua impronta nell'oggetto e nello spazio trasfigurandone l'aspetto e dotandolo di un'aura o di una sorta di emanazione fosforescente... Le attività artigianali tradizionali rivelano sempre le manifestazioni organiche della mano, e questo genera un equilibrio tra il soddisfacimento delle richieste provenienti dalla logica puramente costruttiva – o dalla necessità e dalla rigida funzione - e il sopraggiungere di questa impronta manuale che tesse su ciò che è stato creato una specie di ragnatela, una rete di nodi e accenti puntuali che scandiscono lo spazio e collegano le cose tra loro[159].

Inoltre, la mano *tocca*.
Il tatto lascia segno nelle esperienze, segna con intensità il mondo emotivo di un individuo, la sua memoria.

4.4.3. *esercizio: decorazione (dal dentro al fuori)*

Realizzare (su carta, su un muro...) una decorazione personale, come traccia della propria interiorità di individuo.
A tal fine, l'azione deve necessariamente essere molto rapida, per non perdere istintualità.

4.4.4. *assemblaggi materici*

Jim Lee è un artista contemporaneo statunitense. Le sue opere, composte nel primo decennio del nuovo secolo, sono di piccole dimensioni, sono dei semplici quanto potenti assemblaggi di materiali diversi, spesso dichiaratamente di scarto. Offrono un campionario del mondo materiale del nostro tempo costruendo "oggetti", senza alcuna funzione, che rimandano a uno stile vagamente industriale, o meglio a una decadenza industriale. Frammenti di pezzi di legno, di metalli diversi, strati di pittura a olio o acrilica, frammenti di lino, colla, smalti, schiume sintetiche, frammenti di cartone, plastica, nastro adesivo, frammenti di vinile... frammenti composti con il solo scopo di costruire equilibri di forma, colore, grana[160].

Le opere di Lee riguardano tanto l'oggetto della pittura quanto la stessa pratica. Questi oggetti-dipinto racchiudono non solo un'umiltà, fino a una trasandatezza volutamente prossima allo squallore, ma anche un umorismo eccentrico, insieme a un sofisticato linguaggio astratto[161].

Il dipinto è una forma di scudo grigio leggermente irregolare, sostenuta da semplici pezzi di compensato, costruiti per essere i lati visibili della superficie pittorica. L'altro dipinto di Lee... una delicata intelaiatura di legno di balsa sostiene la superficie della tela, richiamando quell'ingenuità "da seminterrato", da costruttore di aeromodelli... La tensione tra il minimalismo pittorico e un supporto fabbricato relativamente grezzo è firma personale di Lee. L'estetica alla Malevich incontra quella da *Home Depot* e ciò che ne deriva ricorda la sperimentazione degli anni Sessanta e Settanta verso una nuova poetica dei supporti e delle strutture pittoriche... All'illusione dell'indistruttibilità e dell'eternità determinata dell'astrazione dipinta è conferita una nuova mortalità dalla materia esposta sui bordi. I supporti in legno di Lee... diffondono la tensione dal sublime grigio solido bicolore, al carattere artigiano del lavoro[162].

Il lavoro di Jim Lee fornisce una specie di format per sperimentare le qualità, le intensità, le possibilità, di fatto infinite, di assemblaggi di materiali anche, anzi so-

107

108

prattutto, di recupero, quando ci si pone l'obiettivo di modificare, pur solo temporaneamente, uno spazio esistente con l'inserimento di nuove forme e materiali. I suoi assemblaggi non sono altro che indagini sulle possibilità di relazioni tra grane, colori, forme diverse, affatto lontane da qualsiasi intento figurativo e, alla fine, riescono a porsi come parole di una lingua per immagini.

4.4.5. *esercizio: assemblaggi materici possibili*

Elaborare assemblaggi di materiali di recupero diversi, su supporti di consistenza e dimensioni a libera scelta.

4.5. le cose pensano

Son le cose / Che pensano ed hanno di te / Sentimento / Esse t'amano e non io / Come assente rimpiangono te / Son le cose, prolungano te / ... / Rimpiangono te / Son le cose, prolungano te / Certe cose[163].

L'esperienza del mondo che viviamo è alimentata da stimoli quasi esclusivamente visivi, gli altri sensi si intorpidiscono. Il contatto con il reale è sempre più mentale; e con la convinzione che l'esperienza umana debba procedere per accumulazione, non per esclusioni.

"Tu dici al mattone, 'cosa vuoi, mattone?' il mattone risponde, 'voglio un arco.'", Louis Kahn.

Le cose, gli oggetti e, in architettura, i materiali ci parlano, basta saperli interrogare... e soprattutto saper prendersene cura.

Sono gli studi di James Hillman a offrire altri semplici quanto potenti spunti per cambiare radicalmente il nostro rapporto con il mondo fisico che ci circonda, il mondo delle "cose".

... restituire alle cose una necessità di cura che attenua la distanza dal mondo e lo rende più fraterno, ostacolando la tentazione di farne strumento o arredo funzionale. Riconoscere l'altro in tutto ciò che ci circonda... "E in questo certo si può vedere il desiderio di reimparare ad 'abitare la terra'... quest'idea di servizio esige abbandono, resa; esige una costante attenzione all'Altro... Ma come la mettiamo se Dio è invece in ogni cosa, l'altro mondo diffuso all'interno di questo mondo?... una teologia dell'immanenza significa trattare ciascuna cosa, animata o inanimata (una distinzione forse non più così netta) naturale o fatta dall'uomo, come se fosse viva, come qualcosa che richiede ciò che ogni cosa vivente sopra tutto richiede: una premurosa attenzione a ciascuna delle sue proprietà, alle sue qualità specifiche: questa pianta vuole poca acqua; questo legno non sopporta un grosso peso. Osservami con attenzione: sono un pioppo, non una quercia. Nota le differenze, fa attenzione, rispetta (rispettare = guardare ancora). Fa caso a quello che ti sta proprio sotto il naso, che conosci a menadito, e occupatene come esso chiede, secondo le sue necessità"... si tratta, a ben vedere, di un'autentica mutazione nel rapporto con il mondo[164].

Fra mosche e bottiglie / le cose. / Come massimo sistema / senza incanto e delirio. / Facilmente attratto di cuore / per pelle che passa: / saturo di cose. / Ancora di legno di odore caldo
del tempo che passa. / È proprio una volontà di storia andata / che non abita le case
della calma di un'anima. / Fra qui e più in là / le cose[165].

Fare installazioni è uno dei modi di esplorare il tempo presente mettendo in opera anche *device* digitali, senza però perdere la ricchezza, in termini percettivi (e quindi emozionali), del mondo fisico che oltre il guardare è anche il mondo dell'ascoltare, dell'odorare, del gustare e soprattutto del toccare.

109

110

4.6. atmosfere: saper sentire[166]

Il nucleo centrale dell'ideazione di un'installazione è nella definizione dell'atmosfera che si andrà a creare, modificando quella preesistente che caratterizzava lo spazio scelto per la realizzazione dell'opera.
È opportuno quindi approfondire il tema, in particolare con riferimento alla definizione dell'architetto svizzero Peter Zumthor che interpreta lo spazio abitato leggendone con attenzione le atmosfere.
Abituarsi a cogliere le atmosfere degli spazi privati e pubblici che attraversiamo è il primo passo da fare.
Le atmosfere, pur nella loro costituzione immateriale, sono generate dalla combinazione di diversi elementi dotati di fisicità, anche molto pronunciata, dei materiali (pietra, metalli, legni, plastiche... luce) che costruiscono lo spazio abitato. Esistono naturalmente studi sulle atmosfere[167] ma, in architettura, i testi di Peter Zumthor sul tema restano tra i più illuminanti.
Costruire atmosfere appropriate alla situazione spaziale da modificare, è l'obiettivo primario di un'installazione.

• L'atmosfera è impressione, composita, del carattere di uno spazio, risulta dall'azione di elementi diversi.
L'atmosfera che si percepisce in un determinato spazio è il prodotto di più stimoli che agiscono insieme sui nostri sensi e che spesso cambiano nello scorrere del tempo; se uno o più degli elementi che contribuiscono a creare un'atmosfera variano, variano le sfumature dell'atmosfera di quello stesso spazio.
Si pensi, ad esempio, alla stessa stanza dove si è ora, a come cambia a diverse ore del giorno... e di notte.

• Lo «scheletro» delle cose.
Molte cose che compongono lo spazio che abitiamo hanno uno scheletro, che non si vede. A cominciare dalla struttura dell'edificio nel quale mi trovo in questo momento. Travi e pilastri non si vedono, non si vede la struttura dei solai, ovvero quello che c'è sotto il pavimento e al disopra della superficie del soffitto.
Ma non si vede neppure il sistema di cavi che attraversano i muri e permettono di illuminare le stanze, non si vedono i tubi di adduzione e di scarico degli impianti idraulici.
Ma non si vede neppure l'insieme dei circuiti che stanno dentro i dispositivi elettronici... c'è un mondo di elementi invisibili che convive con noi, nei nostri spazi.
Chiedersi, qual è l'influenza degli invisibili sulla qualità del visibile nel nostro abitare?
• La «consonanza» dei materiali.
I materiali che costituiscono la fisicità dello spazio che abitiamo, vibrano su frequenze diverse. In armonia o in contrasto, in consonanza o dissonanza, certe volte possono vibrare all'unisono. E tutti questi movimenti immateriali dei materiali qualificano le nostre percezioni degli spazi che ci avvolgono, momento dopo momento.
I materiali *sprigionano* immateriali. La nostra sensibilità li coglierà, basta ogni tanto concentrare l'attenzione sui materiali di cui è fatta una certa stanza e provare a leggere le relazioni percettive che agiscono intorno a noi.
• Il «suono dello spazio».
Ogni spazio che abitiamo è un paesaggio sonoro che muta le sue forme a volte a seconda dell'ora della presenza, di giorno o di notte, come a seconda del giorno della settimana, della stagione. Ogni tanto concentrare l'attenzione esclusivamente sul «suono dello spazio» che si abita arricchisce

111

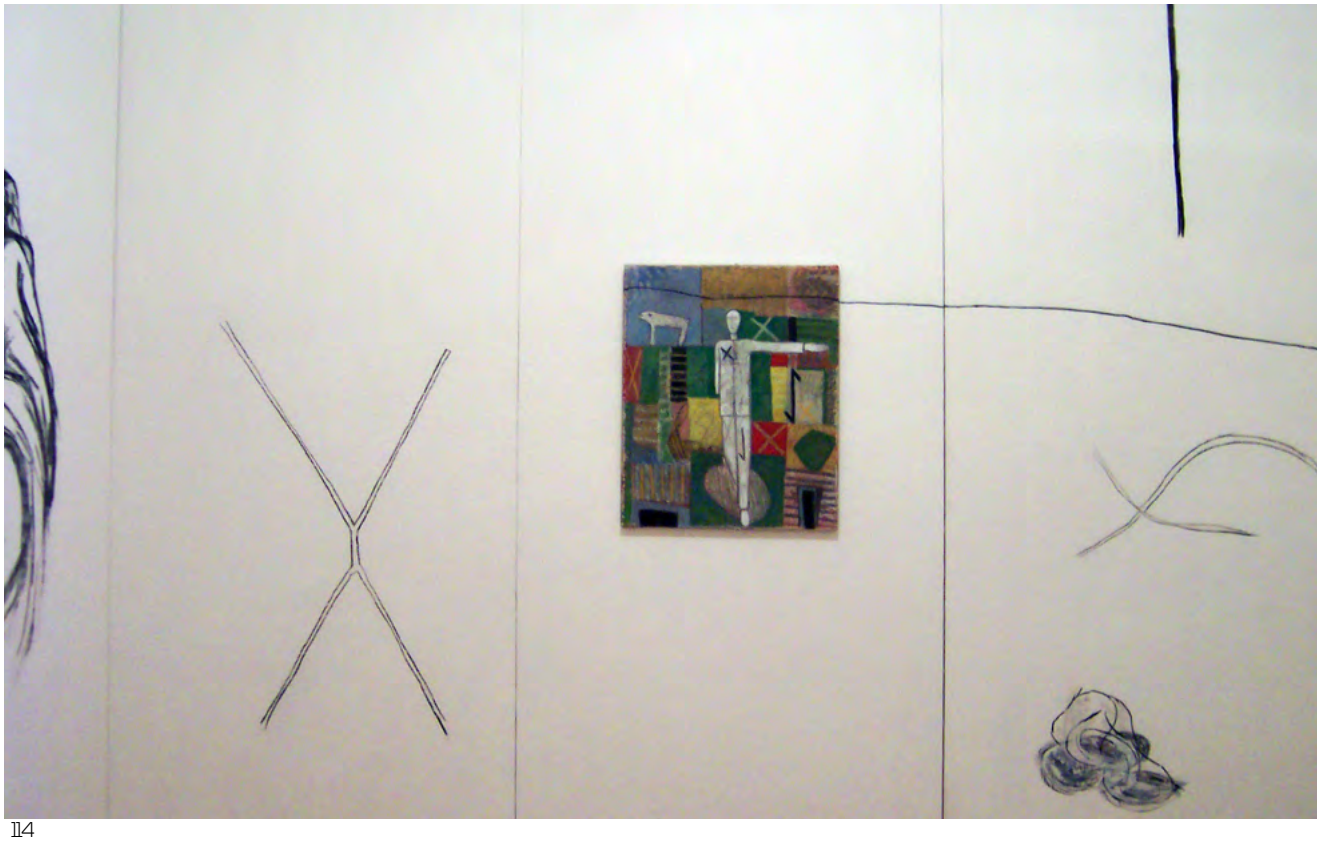
112

l'esperienza di abitare consapevolmente; è un esercizio conoscitivo.
• La «temperatura dello spazio», fisica e psichica.
Il caldo, il freddo, il tepore, il fresco... e le loro variazioni nel tempo, determinano una parte importante dell'atmosfera di uno spazio. Non si tratta solo di quanto più o meno confortevole risulti un ambiente, ma quanto la temperatura incida sul carattere di un determinato spazio.
Poi c'è lo spazio che *sembra* caldo e lo spazio che *sembra* freddo, e quello dipende non più dalla temperatura fisica, in gradi, ma dal tipo di luce che illumina lo spazio, le grane, le tessiture e i colori degli elementi che lo costruiscono...
• Gli «oggetti che mi circondano», le loro relazioni.
Uno spazio privo di oggetti è un vuoto. Lo spazio è quasi sempre abitato da oggetti, e la loro quantità, le loro qualità percettive, la loro disposizione (caotica o ordinata) contribuiscono in maniera rilevante a fare l'atmosfera. In particolare, sono le relazioni che gli oggetti instaurano tra loro e con le pareti, il soffitto, il pavimento, la luce che determinano le qualità dell'atmosfera che caratterizza uno spazio.
• Muoversi tra le cose, nel tempo, in sequenze.
Abitare è vivere lo spazio, ovvero muoversi tra ambienti, tra interni ed esterni, salire, scendere... semplice o complesso che sia il movimento, il modo in cui gli spazi si susseguono, l'uno all'altro, incide sulla qualità dell'atmosfera. E più si percepisce che in una sequenza c'è una precisa intenzione di chi l'ha ideata, nel far seguire uno spazio all'altro, maggiormente risulta intellegibile, e quindi intensa, l'esperienza del percorrere.
• La «tensione tra interno ed esterno»: dentro/fuori, pubblico/privato.
Nelle sequenze è particolarmente significativa la tensione dialettica che si viene a determinare nei passaggi dentro/fuori, e soprattutto pubblico/privato.
Soglie: sono quegli spazi di transizione tra una dimensione (da "dentro" a "fuori" e viceversa, da "pubblico" a "privato" e viceversa) e l'altra che caratterizzano, in maniera originale, l'esperienza di un complesso di spazi.
• I «gradi dell'intimità»: sensazioni vicino/lontano, grande/piccolo.
L'alternarsi, misurato, bilanciato, di sensazioni che accadono in uno spazio offrono ricchezza all'esperienza di abitare. Il senso di intimità che svanisce o si intensifica, a seconda delle condizioni che uno spazio offre a chi lo abita, vanno oltre la scala come rapporto tra dimensioni: le sensazioni vicino/lontano, grande/piccolo più si presentano chiare alla percezione di chi si muove nello spazio, più articolato e ricco sarà l'abitare.
• La «luce sulle cose»: sistemare intenzionalmente i corpi in luce/ombra.
E poi c'è la luce. È facile intuire che la luce è l'elemento fondamentale nella determinazione dell'atmosfera di un qualunque spazio. È dalla notte dei tempi, dalle caverne in poi, che la luce nutre le atmosfere dello spazio abitato. La regolazione della luce solare è forse l'abilità più esercitata dagli ideatori di atmosfere nello spazio abitato, diventando luogo comune quando si parla di certe architetture o di certi periodi storici, le cattedrali, il barocco, le architetture di Le Corbusier: "L'Architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi sotto la luce".

Note

134. Note liberamente tradotte da M. Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to*

113



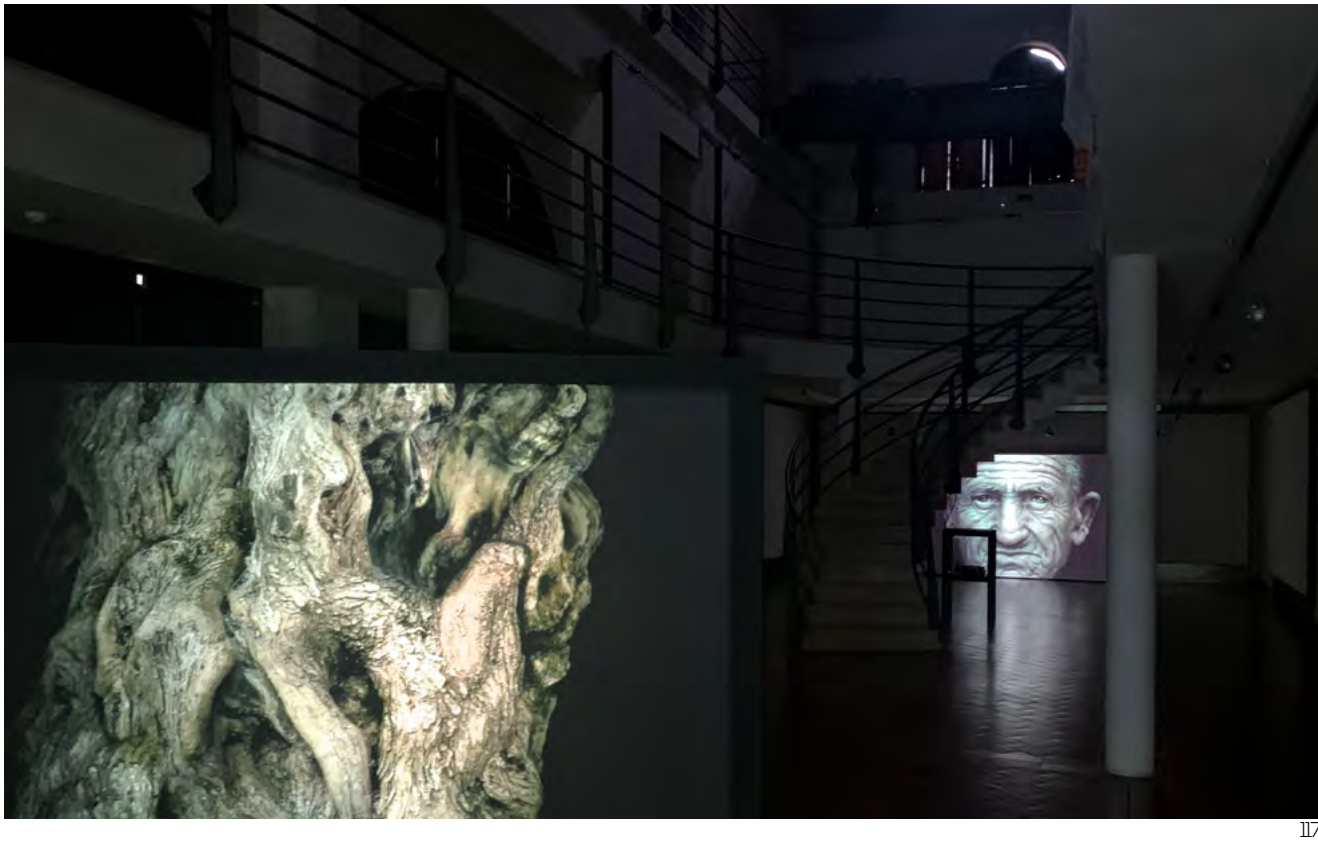
114

Holzer, Prestel Verlag, Munich 2003.
135. Si veda il film di W. Herzog, *Cave of Forgotten Dreams*, Creative Differences Productions, Canada United States, France, Germany, United Kingdom, 2010.
136. W. Wenders, *L'atto di vedere*, Milano, Meltemi, 2002, pp. 71-72
137. "La ricerca che più tormenta Werner Herzog è quella dell'immagine vergine, immagini mai viste prima dall'occhio umano", E. De Lisio, *Werner Herzog e la verità estatica*,
https://www.academia.edu/44832640/Werner_Herzog_e_la_verit%C3%A0_estatica_2_LA_VISIONE
138. S. Giedion, *L'eterno presente. Le origini dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1969.
139. J. Kabat Zinn, *Dovunque tu vada, ci sei già*, Corbaccio, Milano 1997.
140. R. Lehmann, *The Echoing Grove*, esergo del libro di Jonathan Coe, *La casa del sonno*, Feltrinelli, Milano 1998.
141. Lc 10,23.
142. Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Milano, Longanesi, 1973, Prima edizione, Parigi, Cres, 1923. trad. it. a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolin.
143. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2006, p. 27.
144. https://www.artsy.net/show/miyako-yoshinaga-hitoshi-fugo-flying-frying-pan-1979-1994/info
Il testo è tratto dal comunicato stampa della mostra *Hitoshi Fugo: Flying Frying Pan 1979-1994*, tenutasi a New York nel marzo 2016, recensita da Pino Musi in https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2635406346661l9&set=pb.100030305541469.-2207520000..&type=3&theater
145. L. Ghirri, *Infinito 1974*, https://on-air.caricomassimo.org/airchive/infinito
Il documentario *Infinito. L'universo di Luigi Ghirri*, 2022 è all'indirizzo https://www.raiplay.it/video/2023/04/Art-Night-Puntata-21---Infinito-Luniverso-di-Luigi-Ghirri-3bbd3103-01ae-43b9-8e06-f21f52d6c08c.html
https://www.doppiozero.com/infinito-luigi-ghirri-tra-mito-e-storia con link a diversi altri articoli sul fotografo di Scandiano.
146. RM, *Vesuvius*, 2016, serie inedita di fotografie.
147. Clip "Smoke - Le fotografie del mio angolo", https://www.youtube.com/watch?v=MEGHTBjMU9A
148. "Paul Auster - Smoke", https://www.eraspera-ni.it/_appunti/Smoke%20-%20Paul%20Auster.pdf, pp. 1-4.
149. https://it.wikipedia.org/wiki/Santuario_di_Ise
150. F. Espuelas, "La radura nel bosco", *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004, pp. 110-111.
151. RM, *Pensare per spazi (per pensare spazi) I. Vedere e immaginare come un architetto*, CLEAN, Napoli 2012, p. 148.
152. "Cattedrali di Rouen (serie di Monet)", https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrali_di_Rouen_(serie_di_Monet)
153. "Eiffel Tower (Delaunay Series)", https://en.wikipedia.org/wiki/Eiffel_Tower_(Delaunay_series)
154. RM, *Pensare per spazi (per pensare spazi) I. Vedere e immaginare come un architetto*, CLEAN, Napoli 2012, p. 18.
155. H. Byung-chul, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Einaudi, Torino 2022.
156. T. Ingold, "La regressione della mano", *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Raffaello Cortina, Milano 2019, pp. 204-205.
157. "V. Arnone, *A 30 anni dalla morte. Michelucci: schivo, aguzzo e sognatore*, "Avvenire", giovedì 31 dicembre 2020", https://www.avvenire.it/agora/pagine/michelucci-schivo-aguzzo-e-sognatore
158. Circostanza appresa nel corso di un incontro con Michelucci, avvenuto nella primavera del 1987, nella casa studio dell'architetto, a Fiesole.
159. J. Navarro Baldeweg, *Da dentro a fuori*, "Casabella", 771, 2008, pp. 10-11.
160. RM, "Jim Lee. Materiali di ricerca" (manoscritto), https://www.dropbox.com/scl/fi/wh5eo95gi4rz02d30gu1f/Jim-Lee.-Materiali-di-ricerca.pdf?rlkey=0bqcab366pqz29tcxmtm13cul&dl=0
161. "E. Wenzel, *Abstraction at Two West Loop Galleries Unpainted - Recent Abstract Painting Thomas Robertello Gallery*, 2008", https://static1.squarespace.com/static/52660365e4b0cdd9f18df583/t/55d4f193e4b05fdd76a754fa/1440018835690/Prekop%2C+Zak%2C+Art-Slant%2C+06%3A2008.pdf
162. N. Griffin, *Tensegrity*, https://artcritical.com/2008/08/11/tensegrity/, Monday, August 11th, 2008. [t.d.A.]
163. P. Panella, "Le cose pensano", testo per l'album di L. Battisti, *Don Giovanni*, 1986.
164. P. Mottana, "La 'controeducazione' di James Hillman", P. Mottana, N. Lucatelli, *L'anima e il selvatico. Idee per "controeducare"*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, p. 53.
165. RM, *Senza Titolo/Ohne Titel/Untitled*, manoscritto, 1984.
166. Sono qui riportati in sintesi i punti da tener presenti, secondo Peter Zumthor, per discernere gli elementi fondamentali nella percezione, e quindi

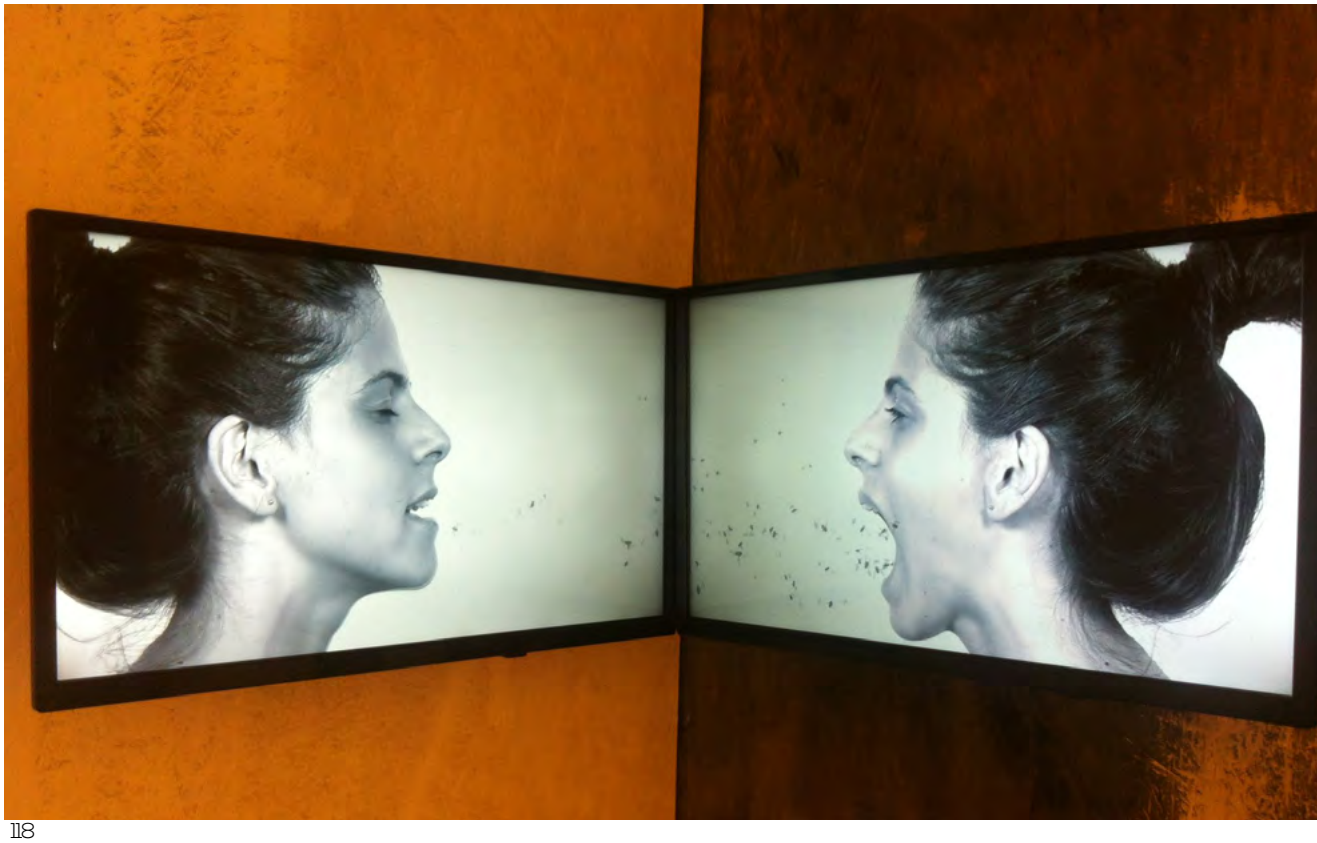
poi nella progettazione, di atmosfere; si tratta di libera sintesi dei paragrafi del testo di P. Zumthor, *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano 2007.
167. G. Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, 2010
https://www.lafeltrinelli.it/atmosfere-e-stasi-messe-in-scena-libro-gernot-bohme/e/9788882731175?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjwtJ6_BhDWARIsAGanmKduPsRP21KUARWSn9QtJrNFoAzbUunmgEYNUlptzi8qJ1iVlUr5NboaAq_yEALw_wcB;
Böhme ha pubblicato un articolo di grande interesse per i nostri temi: G. Böhme, *Encountering Atmospheres A Reflection on the Concept of Atmosphere in the Work of Juhani Pallasmaa and Peter Zumthor*, compreso nel numero monografico *Building Atmosphere* della rivista "Oase", n. 91, 2013, anche all'indirizzo: https://www.oasejournal.nl en/Issues/91

115

116



117

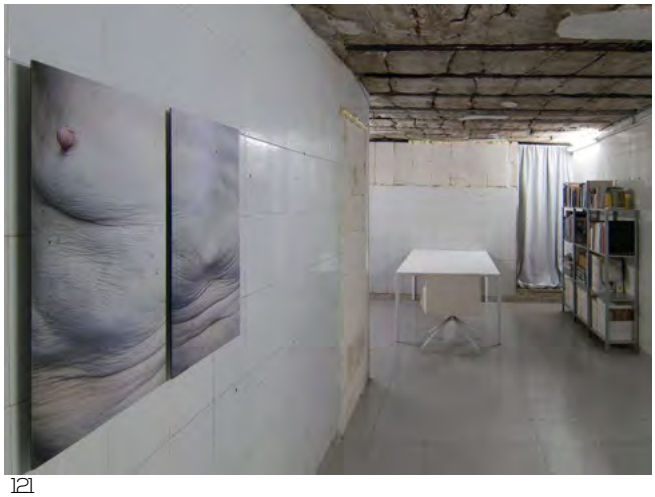


118

119

Enel
Contemporanea.
2012
ROMA CAPITALE
MACRO
Enel
CINQUANTA
1962 2012

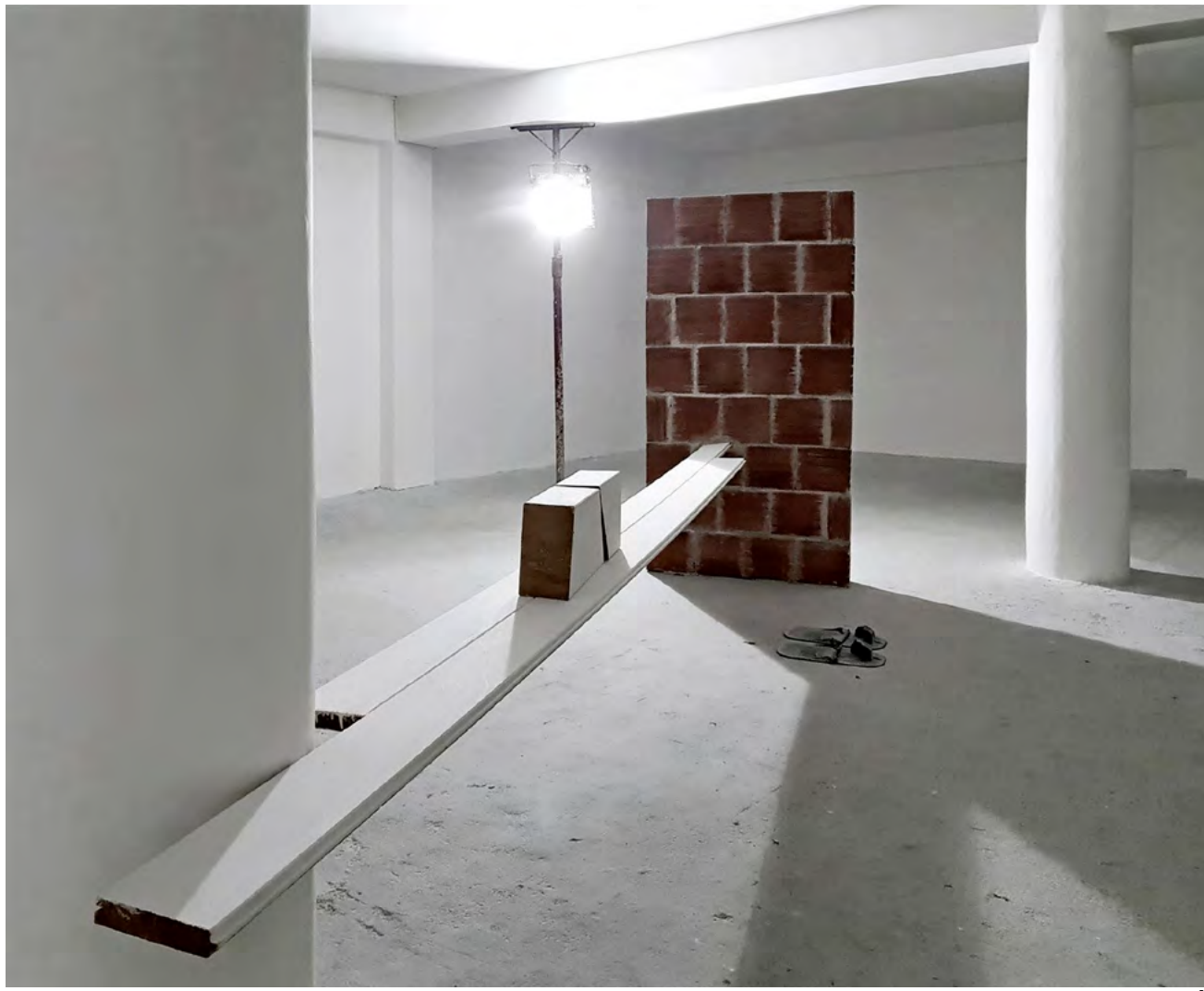
120


121

122

123

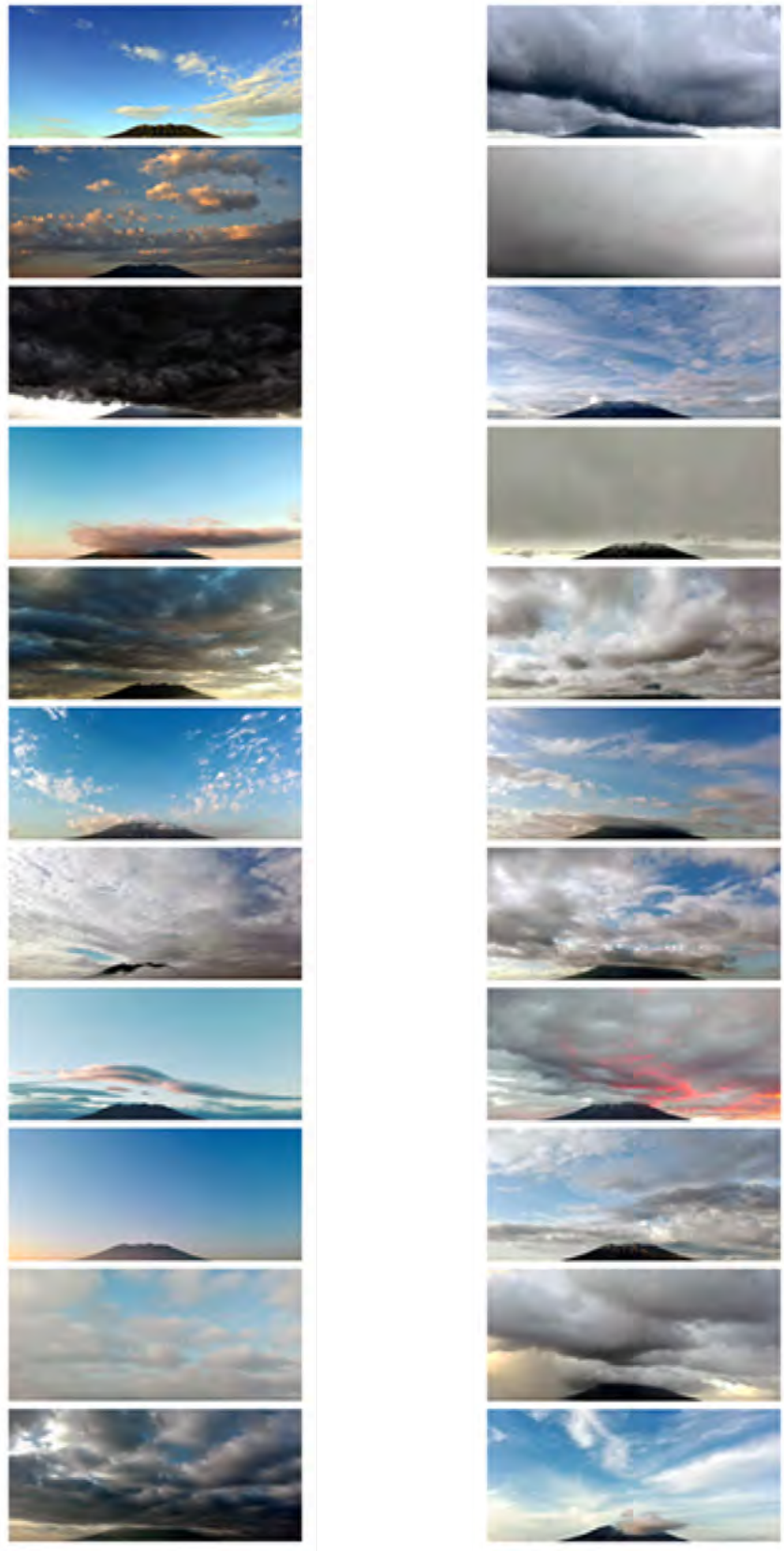
124



125

126

127



128

Le immagini

[da *Museo MADRE*, Napoli]
• 93. Francesco Clemente, *Ave Ovo*, 2005
• 94. Rebecca Horn, *Spirits*, 2005
• 95. Richard Long, *Line of Chance*, 2005
• 96-97. Mimmo Paladino, *Untitled*, 2006
• 98. Anish Kapoor, *Dark brother*, 2005
• 99-100. Richard Serra, *Giuditta ed Oloferne*, 2005
• 101. Sol LeWitt, *Scribbles*, 2012
• 102. Domenico Bianchi, *Untitled*, 2009
• 103. Giulio Paolini, *Dilemma*, 2005
• 104. Jeff Koons, *Senza titolo*, 2005
• 105. Jan Fabre, *L'uomo che misura le nuvole*, 1998-2016
• 106. Bianco-Valente, *Il mare non bagna Napoli*, 2015
• 107. Daniel Buren, *Axer / Désaxer. Lavoro in situ*, 2015, - #2, 2015
• 108. Francesco Clemente, *Ave Ovo*, 2005

• 109-110. Bill Viola, *Ritorno alla Vita*, Chiesa di Carminiello a Toledo, Napoli 2023
• 111-112. *Salvatore Emblema*, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli 2022
• 113-114. Mimmo Paladino, *Di segni ritrovati*, Galleria Civica di Modena 1982-2004
• 115. Antonello Matarazzo, *10 secondi*, Changing Role, Napoli 2005
• 116. Antonello Matarazzo, *Innocenti*, Chiesa di S. Maria, Avellino 1997
• 117. Antonello Matarazzo, *Bricolage d'Or*, Museo CAOS, Terni 2023
• 118. Antonello Matarazzo, *Bug*, Palazzo Tupputi, Bisceglie 2019
• 119. Antonello Matarazzo, *Concerto Retina*, Pompei 2008
• 120-124. Antonello Scotti, *Fondaco*, Galleria Dino Morra, Napoli 2016 (foto di Pino Musi)
• 125. Antonello Scotti, *Aleatoria quiete*, Saaci/Gallery, Saviano 2018, a cura di Flavia Alfano (foto di Pino Musi)
• 126-127. Santiago Calatrava, *Nella Luce di Napoli*, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli 2019
• 128. RM, *Vesuvius (The Dark Side)*, 2018

5. fare installazioni. suggerimenti per ideare modificazioni dello spazio abitato

5.1. ideare un'installazione: la tecnica delle libere associazioni per analogia

Non appena si definisce il tema (che può anche essere una storia, come si è appena visto) di un'installazione da ideare e realizzare, il primo passo del percorso è individuare alcune immagini che faranno da guida al senso dell'opera. Queste immagini devono essere scelte d'istinto, immediatamente, senza pensieri sul tema stesso né alcun tipo di ragionamento. Una specie di immagini-chiave, le chiameremo *Inspiring Pictures*, immagini che ispirano.
Le modalità istintive di scelta delle *Inspiring Pictures* sono, per noi, un'anticipazione del metodo che caratterizza buona parte del lavoro ideativo di un'installazione.
Individuare delle *Inspiring Pictures* all'inizio del percorso ideativo può fare da scintilla di accensione del "gioco delle libere associazioni".
Un esempio può essere la serie di *Inspiring Pictures* scelte per l'installazione al Workshop internazionale *La Pensée mise en Oeuvre. Place Mazas* all'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine: Flaviana Frascogna, *Manifesto di* AltoFest, 2019, fotografia; Lu Chunsheng, *I want to be a Gentleman*, 2000, installazione; Allestimento di BBPR dell'opera di Michelangelo, *Pietà Rondanini*, 1564, Castello Sforzesco, Milano, (smantellata nel 2015); Yves Klein, *Senza titolo monocromo blu (IKB 3)*, 1960; Aldo Rossi, *Teatro del Mondo*, Venezia 1979

Le libere associazioni: questo metodo di investigazione dell'attività psichica umana, consiste nel sospendere il giudizio su quel che viene in mente, nell'osservare accuratamente tutto quello che passa per la testa e nel riferirlo senza censurarlo, saltando liberamente da un'immagine all'altra, da un tema all'altro, evitando la ricerca di coerenza logica del discorso.
... eliminare gli ostacoli che si frappongono al libero fluire delle associazioni.
... gli stimoli esterni devono essere ridotti al minimo per poter permettere al pensiero di fluire liberamente senza obiettivi precisi. Idee, sentimenti possono così trovare accesso alla coscienza.
... l'associazione libera è un tipo di comunicazione tra inconscio e coscienza, che tutti noi sperimentiamo frequentemente. Basti pensare a quante volte ci capita, mentre ascoltiamo qualcuno, che il suono o il significato di una parola faccia irrompere nella nostra coscienza un'immagine o un pensiero, al quale anche volendo non siamo in grado di dare una spiegazione logica del perché ci sia "saltato in mente"...
Un altro ambito nel quale le libere associazioni hanno una forte connotazione è il GRUPPO. Nel gruppo attraverso discussioni non direzionate, si vengono a formare catene associative i cui contenuti rivelano l'esistenza di un pensiero comune e di fantasie condivise, ovvero il gruppo come un tutto[168].

5.2. alcuni strumenti per ideare

5.2.1. *alfabeti e scritture*

Alfabeti e scritture sono da considerare veri e propri materiali per la produzione di opere, e spesso in particolare di installazioni. Artisti come Baldessari, Barry, Ben, Broodthaers, Burgin, Hausmann, Holzer, Kosuth, Nauman, Ruscha, Schnabel, Schwitters, Venet, Weiner hanno modificato spazi esistenti, spesso urbani, con la disposizione di lettere o scritte, anche interi brani di testi[169].
Qui un solo esempio per tutti, un intervento di grande potenza che modifica un luogo di grande bellezza e complessità fisica e storica: Joseph Kosuth, *The Language of Equilibrium*[170], Monastero Mechitarista, Isola di San Lazzaro degli Armeni, 2007[171].

129

130

5.2.2. *una carta di brian eno*[172]

«ONORA IL TUO ERRORE COME SE FOSSE UN'INTENZIONE NASCOSTA»
Così dice una delle «Strategie Oblique» di Brian Eno, un mazzo di carte creato originariamente nel 1975 da Eno e dall'artista grafico Peter Schmidt, e poi più volte rimaneggiato e ampliato dal solo Eno. Ciascuna carta contiene un consiglio, o una domanda, o una massima, o una singola parola: il loro scopo è di alimentare la capacità inventiva di chi le usa, favorendo una sorta di «pensiero laterale» – definizione di Edward De Bono.
Onora il tuo errore come fosse un'intenzione nascosta, dunque. Non si tratta solo di rispettare i propri *lapsus* – errori nei quali, come suggeriva anche Sigmund Freud nel saggio "Il motto di spirito" e altrove, talvolta si nasconde una verità –; si tratta avere un'idea dell'immaginazione come processo lento, che talvolta ha bisogno di passare attraverso deviazioni, stalli, errori veri e propri, mancanze, vuoti, strade sbagliate[173].

5.2.3. *lo spazio che voglio modificare è quello che c'è*

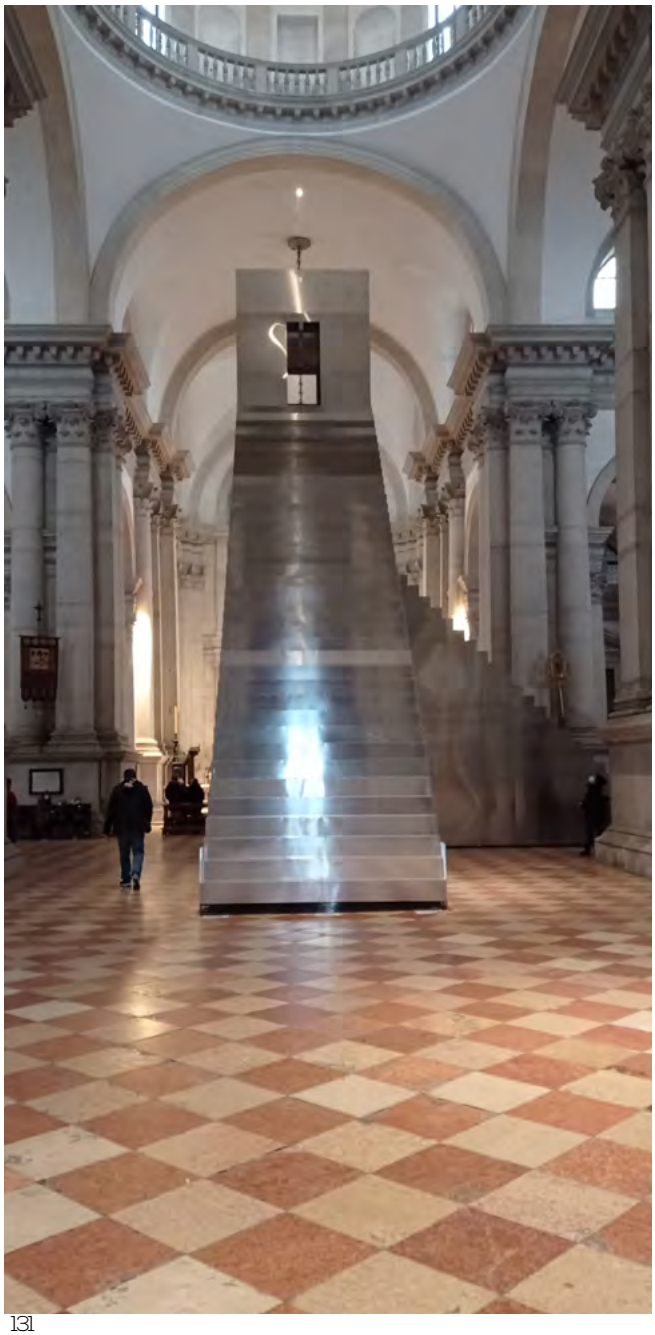
Senza lasciare da parte lo studio costante e continuo delle opere di altri (del resto in questo volume ampiamente presenti), c'è un procedimento creativo, molto efficace a definire un punto di vista personale e originale, indicato soprattutto a chi ha ormai una certa esperienza nel campo dell'ideazione di forme dello spazio abitato.
Si potrebbe dire che questo approccio si serve dello studio per dare una forma al modo di guardare, per strutturare uno sguardo, per conoscere e saper dominare lo spazio come mezzo di espressione.
L'oggetto di osservazione ed elaborazione diventa il reale, quello che ci circonda, per quello che è.

Nella sostanza più profonda quello che ho imparato nello scrivere, nell'avere le idee è di ispirarmi non al linguaggio di quel mezzo... quindi nello scrivere un film pensare agli altri film eccetera... ma cercare di inventarla una letteratura, trovarne una in grado di raccontare il presente. A me interessa il presente... l'idea di andare a cercare "le ispirazioni" proprio nella realtà, non altrove. Cercare in quelle conflittualità che sono nostre di adesso, mie, dei nostri coevi e cercare di raccontarle. Solo che se sono inediti i conflitti ho bisogno di trovare delle formalizzazioni in grado di raccontarli. Se prendo quelle precedenti finisco per raccontare cose già dette[174].

Cerami è uno scrittore da sempre interessato ai meccanismi dell'immaginazione e dell'ideazione in campo narrativo, argomento a cui ha dedicato un libro[175]. Le sue considerazioni affrontano alcuni aspetti dei processi creativi valide in ogni campo, compreso quello delle arti dello spazio. Le sue parole sulla scrittura si prestano molto bene a illustrare quello che potremmo definire un approccio maturo alla progettazione: ideare spazi oltre i riferimenti ad altre opere, partendo dall'osservazione della realtà, dalle conflittualità tra modi di occupare lo spazio e abitarlo, cercando formalizzazioni inedite che riescano a rappresentare il presente.
Questo tipo di approccio non è facile da perseguire: rifugge il già detto; richiede una tensione costante nel lavoro quotidiano; è tensione al "non visto" (diversa dalla tensione al "mai visto prima" che caratterizza la "visione estatica" di Herzog)[176]; è ricerca radicata nel reale, non fine a sé stessa. Per tutto ciò è necessario sgombrare la mente da ogni *cliché*, da ogni pregiudizio e da quelle abitudini del pensiero così radicate, che neppure si lasciano individuare. Insomma, per ideare efficacemente è necessario, come abbiamo visto, costruire un rapporto consapevole con l'immaginario.

5.2.4. *iniziare a ideare il nuovo da un'installazione che già c'è*

Ci sono anche modi per ideare il nuovo



131

132

proprio a partire da un'opera data, applicando procedimenti di modificazione di una forma esistente, praticati in altri tipi di espressione.

PARAFRASI: [dal lat. *paraphrasis*, gr. παράφρασις, der. di παραφράζω «dire con altre parole»]. Esposizione con parole proprie, con una costruzione più semplice e chiara rispetto all'originale, e spesso con sviluppi e amplificazioni, di un testo.

È una modalità di ideazione particolarmente efficace, poiché permette l'uso, in un certo senso pretestuoso, di un'opera esistente, che può venire di fatto anche completamente rinnovata nelle forme che va ad assumere nella configurazione.

TRADUZIONE: [dal lat. *traductio -onis*, che aveva fondamentalmente il sign. di «trasferimento»: v. tradurre]

Un'opera esistente, anche se si tratta di un'installazione *site specific*, può essere tradotta, nel senso di trasferita, spostata, in un altro luogo. L'atto ideativo consisterà nell'adattamento degli elementi originali al nuovo contesto, anche aggiungendone o cambiandone alcuni, dando così vita a un'opera nuovamente *site specific*, che risulterà diversa dall'originale, se pure con caratteri ancora riconoscibili.

TRASPOSIZIONE: L'azione e l'operazione di trasporre, il fatto di venire trasposto, come mutamento reciproco di posto tra due o più elementi o parti di un insieme. È termine usato in varie tecniche e scienze.

In questo caso gli elementi costituitivi di un'opera possono anche essere semplicemente riassemblati in modo diverso, in un sito diverso oppure nello stesso sito dell'originale. La modificazione dello spazio abitato che ne risulterà, avrà un impatto percettivo diverso, e dunque nuovo, rispetto all'originale.

TRASFIGURAZIONE: L'atto, il fatto di trasfigurare, di trasfigurarsi; mutamento di figura o di aspetto o di espressione[177].

Trasfigurare un'opera, un'installazione, rispetto ai casi precedenti permette una maggiore libertà di ideazione riguardo alla modifica dell'esistente, ma è un'operazione ideativa oggettivamente più complessa, che richiede una certa esperienza nel campo. È infatti possibile che si generi una modificazione di spazio esistente del tutto altra rispetto all'originale, solo con alcune discendenze che restano percepibili. Anche in questo caso, l'opera nuova può aver luogo in un sito diverso, oppure nello stesso sito dell'originale.

5.2.5. *esercizio: parafrasi / traduzione / trasposizione / trasfigurazione di un'installazione*

Scegliere un'installazione esistente, a prescindere dal giudizio che si dà di essa e parafrasarla, tradurla, trasporla, trasfigurarla in un'altra nuova, in modo che risulti opera originale.

5.2.6. *storie di spazio (rendere una storia in forme di spazio). lo spazio dell'installazione come racconto*

Una storia, qualunque storia (magari vissuta in prima persona)[178] può essere resa in spazi, abitati da oggetti, suoni e silenzi, luci e oscurità, voci e musica, immagini fisse e in movimento, colori e altro ancora[179].

(1) Accade talvolta che singole TESSERE DEL REALE escano dal rumore bianco del mondo e si mettano a vibrare con un'intensità particolare, anomala... una giorna-

133

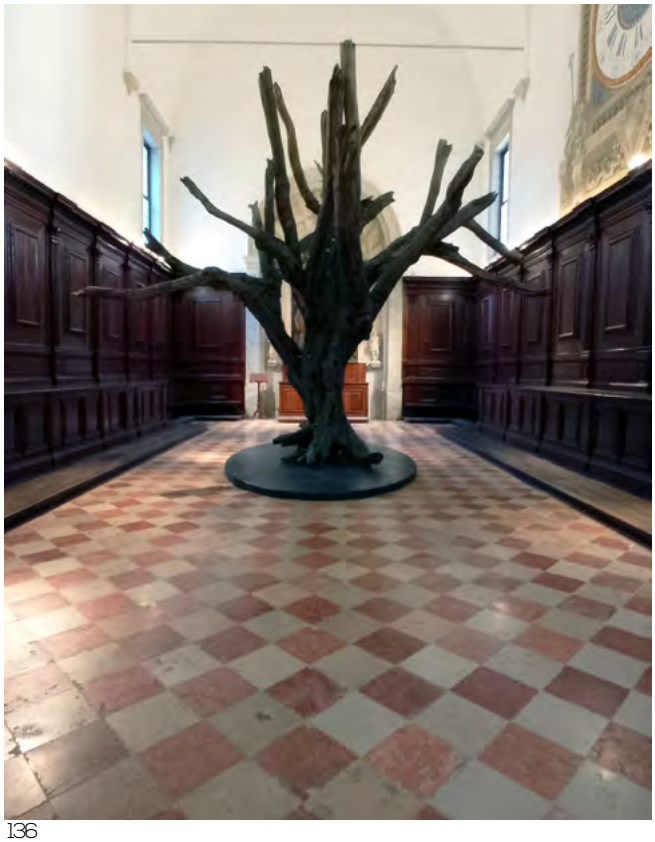
134

135

ta di caccia, per un uomo preistorico, o il lampo di uno sguardo illeggibile in metropolitana, per noi. Là dove si verifica quella VIBRAZIONE si genera una sorta di INTENSITÀ che... tende a organizzarsi e diventare FIGURA DISEGNATA nel vuoto. Si direbbe che per ottenere una certa permanenza generi intorno a sé un CAMPO MAGNETICO, dotato di una sua GEOMETRIA. Noi diamo un nome particolare a questi singolari campi magnetici. Il nome è: *storie di spazio*.
(3) La storia, *per noi*, non è mai *una linea*, ma sempre *uno SPAZIO*.
(5) Le FORME dei campi magnetici, che noi chiamiamo *storie di spazio*, sono e devono restare ILLIMITATE. Occorre fare la guardia a quell'INFINITO.
(6) Nel loro MOMENTO AURORALE le storie sono la composizione di alcune FORZE, quasi l'intreccio di correnti sottomarine. Non sono in nessun modo un assemblaggio di *forme*, *figure*, *elementi*, che sono sempre la traduzione di una corrente, di una sezione del campo magnetico.
(7) [Forme, figure, elementi] puro erompere di una forza...
(8) Intesa come spazio, campo magnetico, organizzazione di un flusso di intensità, la storia esiste come MOVIMENTO che, paradossalmente, non può muoversi. Dimora, invisibile, in una mente individuale o collettiva, e da lì non può uscire. *Fino a che non si fa spazio fisico concreto di un'installazione, e là dentro, uomini e donne e bambini si muoveranno, muovendolo.*
(9) Ciò che porta la storia fuori da sé stessa, facendola venire al mondo, è il gesto di raccontarla, *NELLO spazio, CON lo spazio*. Che però non è un gesto né naturale né indolore... la storia, *che diventa spazio*, vive su infinite dimensioni... è uno spazio, deve diventare una SEQUENZA TEMPORALE.
(10) Nessun peggiore errore che confondere *sequenze composte di spazi con un'idea di spazio. Le sequenze sono solo una componente, lo sviluppo dei movimenti potenzialmente esperibili nell'installazione. L'idea di spazio è il legante immateriale che fa sentire unitaria l'esperienza dell'installazione in quanto* storia, *anche se composta di materiali, forme, elementi eterogenei.*
(11) L'*installazione* è un viaggio dentro una storia: è destinata a passare solo in alcuni punti della storia e renderne visibile solo una parte. È come una linea ferroviaria che attraversa un continente. Chi viaggerà su quella linea non potrà certo dire di avere visto l'intero continente, ma nondimeno l'ha abitato, vissuto, intuito. È quel che si può fare.
(12) *In una sua versione più sofisticata, che è segno distintivo delle narrazioni più alte, l'installazione può disporsi non solo come una scaletta di eventi, ma simultaneamente come una sequenza di forme, consistenze, tonalità, andature. Nel porre in linea non tanto dei fatti quanto degli ambiti, ciascuno con forma e consistenza proprie, recupera qualcosa dell'originaria natura della storia, che è spazio e non linea.*
(13) In principio ci sono le storie, dunque. Campi magnetici. Spazi di intensità.
Le *installazioni* le abitano, le attraversano, e le rendono leggibili.
Sono geroglifici che le significano, mappe che le raffigurano.

Da INTERVALLO[180] [*un'avvertenza per chi* traduce *storie in spazi*]

(14) Dove c'è una STORIA (*un'idea di spazio*), soccorsa da *un'idea d'installazione*, quello che ancora manca è una VOCE. Lo



136

137

138

STILE.
(15) Lo STILE è di pochi. Sgorga da un'intimità altissima e misteriosa con un particolare materiale. Non si può insegnare, lo si possiede, è un evento. Accade quando il linguaggio, qualsiasi
LINGUAGGIO, cessa di essere uno strumento esterno e diventa PROLUNGAMENTO DI UN CORPO. Mano, non martello. RESPIRAZIONE.
(16) Lo stile, quindi, è corpo. Lo è nello stesso modo ambiguo in cui lo è la voce: un'incorporea estensione del corpo che si sporge verso l'esterno (*protuberanza, escrescenza di un corpo?*). Una vibrazione che diventa suono.
(17) Ogni stile – come ogni voce - è un suono unico. Può essere imitato, ovviamente, ma il suo codice genetico è sepolto in una regione inaccessibile dell'individuo. Il big bang che l'ha generato è puro mistero. Da qui, quella forma di soggezione, se non di sospetto, che lo stile diffonde intorno a sé. Istintivamente, la gente percepisce la pericolosità latente di un fenomeno che proviene dalle tenebre. Quando invece, lo stile, sempre, è luce.
(18) Nello stile, storia e *idea di installazione* prendono corpo, e quindi diventano terra, e in definitiva realtà. Prima che intervenga una voce sono un evento interrotto, un perfetto strumento musicale che nessuno sta suonando.
(19) Lo stile è ciò che tiene insieme cielo e terra, per così dire.
Il cielo delle storie, la terra del reale, *dello spazio da abitare*.
(20) Dunque: *Fare spazio* è l'arte di lasciar andare una storia, *un'idea di spazio* e uno *stile* nel flusso di un unico gesto. Il suo scopo è tenere insieme cielo e terra.
(21) È possibile incontrarne forme imperfette. Più che imperfette, parziali.
Storia e *idea di installazione* senza stile...
Storia e stile senza *idea di installazione*...
Stile e *idea di installazione* senza storia...
(22) Esistono casi ancor più minimalisti.
La storia da sola è poco più che una sensazione. L'*idea di installazione* da sola è un gesto infantile. Lo stile da solo è poesia.
(23) Ma accade spesso che storia, *idea di installazione* e stile si diano compiutamente intrecciati, nell'esercizio dorato di ciò che chiamiamo *fare spazio abitato*. In un numero di casi circoscritto, la loro fusione è così rotonda da cancellare qualsiasi segno di sutura e traccia di costruzione. Allora il *fare spazio abitato* raggiunge altezze dove appare come una magia e non come quel processo chimico che in fondo è. Quest'illusione ottica, questo slittamento verso il mito, ne fa un evento quasi mistico, e lì ha il suo momento quel particolare rapporto con la verità che alle volte gli è stato attribuito.
(24) Insegnare quella rotondità – il dorato gesto del *fare spazio abitato per mezzo di un'installazione* – non è facile, ma solo una visione distorta di cosa sia un *costruttore di spazi* può condurre a pensare che sia impossibile o addirittura truffaldino. In realtà sappiamo esattamente dove possiamo intervenire e dove no. Possiamo educare a riconoscere le storie, ad accoglierle e a maneggiarle senza farsi male. Possiamo insegnare a costruire *un'idea di installazione*, perché sia una mappa completa e geroglifico leggibile.
Non possiamo insegnare lo stile, ma possiamo rassicurarlo, difenderlo, farlo crescere. E se non possiamo insegnare ad avere una voce, possiamo insegnare a cantare quelli che ce l'hanno.
(25) Così il gesto di *fare spazio abitato* si tramanderà di generazione in generazione e nulla andrà perso di ciò che gli umani

139

140

sanno fare per dare suono a certe misteriose vibrazioni del mondo.

5.3. i rumori, il suono e lo spazio

Abitare, ascoltando. *Lisbon Story*[181] è una storia che racconta di un tecnico del suono tedesco, che si muove per le strade di Lisbona per registrare l'audio di un film che sta girando un suo amico regista. È una storia sui suoni, sui rumori di una città contemporanea.
Il senso dello spazio abitato è scritto anche dall'acustica dei siti: le voci, i suoni, i rumori dei paesaggi, in quanto elementi significanti della fisicità di un luogo, della sua corporeità.
Ascoltare lo spazio, un'attitudine di sempre, dell'uomo che abita: dall'Orecchio di Dioniso, scavo avvolgente al disotto del teatro greco di Siracusa, fino al *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, di Katarzyna Krakowiak che lascia lo spazio interno del Padiglione della Polonia alla Biennale di Venezia del 2012 completamente spoglio di oggetti: solo pareti e tetto per muoversi nello spazio *puro*, dando la possibilità ai fruitori di ascoltarne il vuoto.
John Cage, *4' 33''*, 1952: ovvero la scoperta della necessità di ascolto dello spazio per comprenderne il senso pienamente. Il musicista scrive il celebre spartito dopo le riflessioni, basate sull'ascolto dei rumori del proprio corpo, all'interno della camera anecoica della *Harvard University*.
Le installazioni realizzate dagli artisti contemporanei prevedono spesso degli interventi sonori, come parte di esse.
I *paesaggi sonori*[182] sono certamente assimilabili all'installazione, ma intervengono esclusivamente sulla dimensione acustica dello spazio, modificandolo.
Il paesaggio sonoro traduce l'*ascoltare* spazio nel *suonare* spazio[183].

Ma il silenzio inteso anche come lo spazio del mistero è il luogo da cui nasce il suono è il luogo della creazione, da lì nasce e lì torna come un'onda marina lo spazio [la musica].
È stata più volte sottolineata la fluidità come qualità irrinunciabile dello spazio [della musica], il suo flusso spesso è paragonato alla liquidità dell'acqua o all'estensione del cosmo. Credo, che il senso di tutto ciò derivi dalla possibilità di articolare lo spazio [la musica] in infinite direzioni, essa ci appare e poi scompare in un movimento sempiterno che è il respiro stesso della vita[184].

Il suono e lo spazio si rafforzano reciprocamente nella nostra percezione; le qualità di uno spazio influenzano il modo in cui percepiamo un suono e quelle di un suono influenzano il modo in cui percepiamo uno spazio. Spazio e suono sono inestricabilmente legati nella nostra esperienza di ciò che significa esistere nel mondo[185].

Mistero. Silenzio. Musica. Flusso. Spazio.

5.3.1. *esercizio: ascoltare lo spazio*

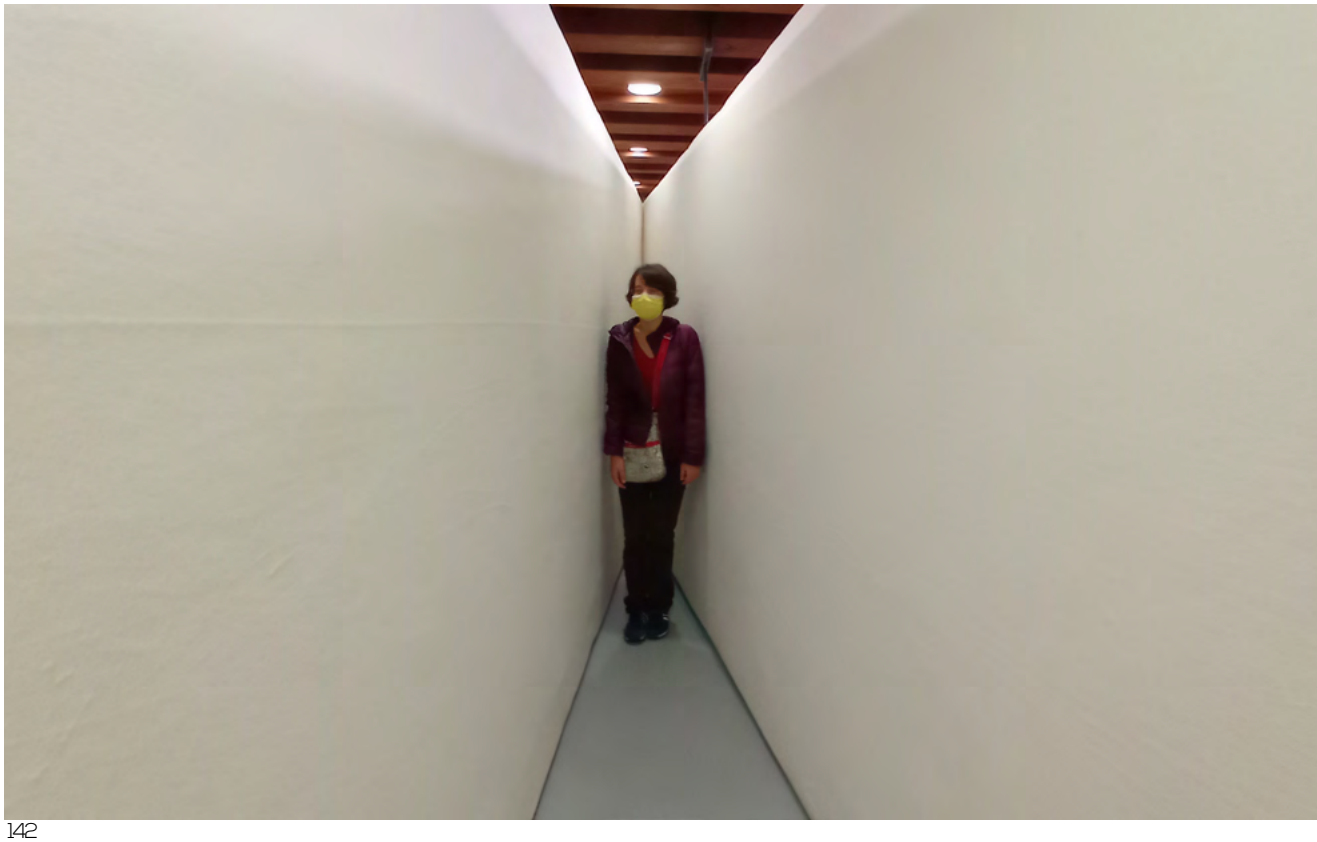
Ascoltare lo spazio da modificare:
- non si parla
- si apre la finestra
- per 5' si appuntano su carta i suoni e i rumori che si ascoltano

5.4. installazione & pratiche performative

Se la *performance* di un artista si può intendere come una specie di installazione vivente, che modifica con intensità inusuale le qualità sensoriali e percettive di uno spazio, in un tempo relativamente breve e comunque finito, allora anche quell'azione performativa è una forma di "abitare esaltato".
L'intensificazione performativa indotta in spazi domestici, o comunque del quotidiano, è la cifra tecnico-stilistica che caratterizza le pratiche di *TeatrInGestAzione*, diretto da Anna Gesualdi e Giovanni Trono.

Nel 2011 a Napoli, *TeatrInGestAzione*, ha creato AltoFest (*International Contemporary Live Arts*), una complessa macchina esperienziale entro cui si provano relazioni inedite tra umani, e con gli spazi che abitiamo. Negli esperimenti l'elemento catalizzatore è costituito dagli artisti che arrivano in case di sconosciuti con i quali coabitano per una residenza di due settimane, preparando performance che saranno realizzate dentro le mura di quella casa (e talvolta anche fuori nello spazio urbano), aperta per

141



142

l'occasione al pubblico (altri sconosciuti). L'azione poetica nasce nel tempo della residenza. A volte gli artisti durante il tempo della coabitazione scompaginano l'ordine delle cose, degli oggetti, degli arredi nella casa per preparare, provare e infine presentare l'opera. E scompaginano anche il loro stesso vissuto quotidiano e quello del cittadino donatore, le sue/loro abitudini pratiche ed emozionali[186].

Arricchire la percezione di uno spazio esistente già modificato dalla presenza di un'installazione: innestare dentro quello spazio delle pratiche performative. Per sua stessa natura la performance, sperimentata nelle arti contemporanee, ha una durata definita nel tempo. Durante quel tempo, la presenza, le azioni, i movimenti del corpo del performer (o di più performer) introducono nuovi elementi simbolici nello spazio, già alterato percettivamente dall'installazione.
La performance dentro un'installazione produce in uno spazio, già esistente prima degli interventi, una modificazione seconda, o quantomeno un incremento, a volte addirittura parossistico, dell'intensità percettiva: prima l'installazione e poi, al suo interno, la performance[187].

Uno dei problemi più gravi dei nostri giorni – ha scritto Mary Douglas citata più volte da Han nel corso del libro – è la sfiducia nei simboli, l'ampio ed esplicito rifiuto dei rituali in quanto tali. "Rituale" è diventato una brutta parola, equivalente a conformismo vuoto: assistiamo a una rivolta contro il formalismo, anzi contro la forma[188].

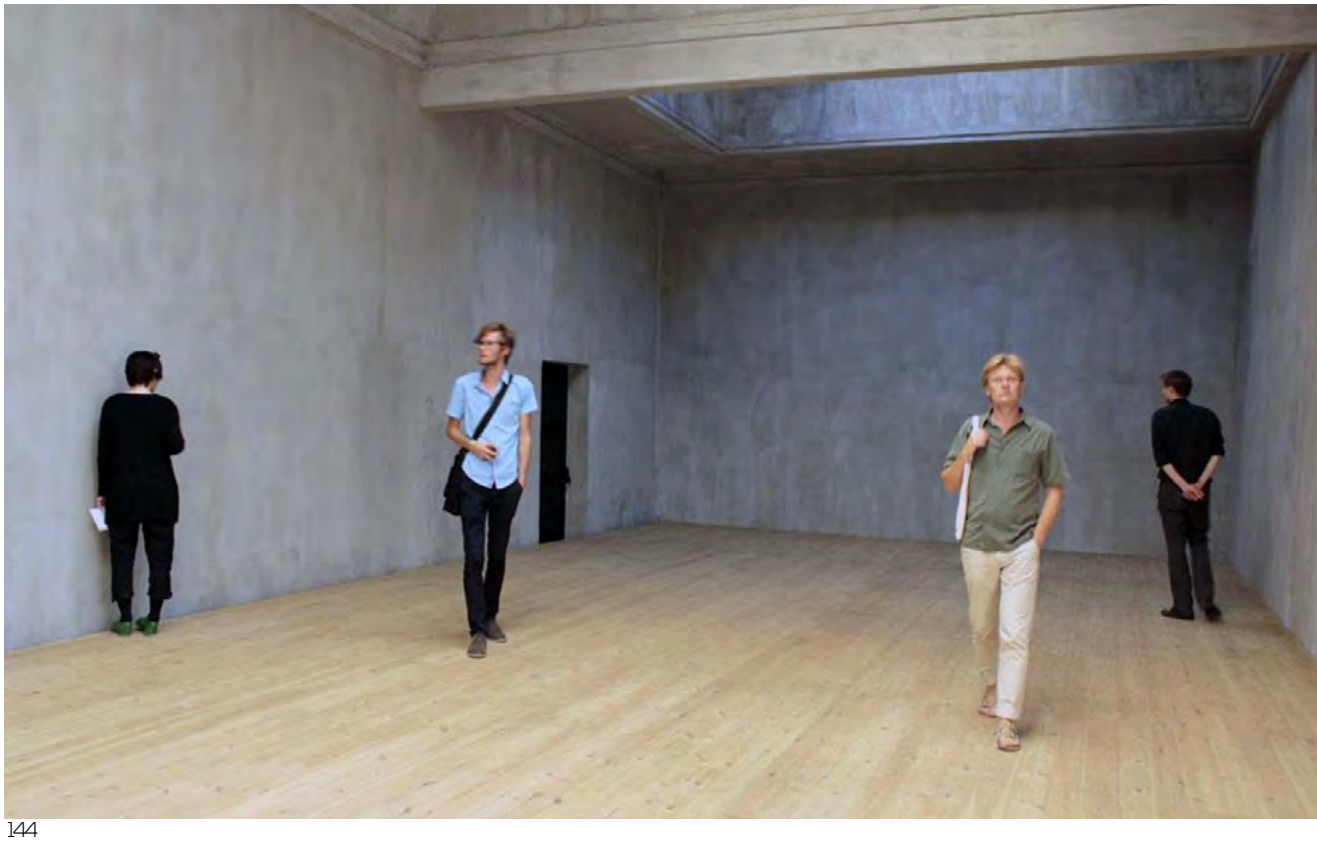
Una performance collettiva può assumere i caratteri del rito, non necessariamente a causa dell'effetto dovuto alla ripetizione di gesti e azioni già fatte in altri momenti o tempi, ma piuttosto grazie alla moltiplicazione di gesti e azioni compiute allo stesso tempo, comunque ognuno a suo modo, da persone diverse, tutte insieme, e in uno stesso spazio.

Oltre alla forza estetica, all'energia che l'azione collettiva può sprigionare, e che dipende dalla *scrittura* della performance (cioè dalla progettazione dell'azione), un effetto di grande intensità emozionale che si ottiene è l'immediato e spontaneo senso di legame, in qualche modo affettivo, che si crea tra i partecipanti all'azione, anche nel caso che non si fossero mai incontrati prima: la performance collettiva, l'agire tutti insieme privo di finalità concrete, crea un a sorta di rito condiviso che genera legami profondi tra i partecipanti, anche se sconosciuti tra loro prima dell'azione.
I corpi che, insieme, agiscono senza uno scopo pratico, secondo un copione che, a volte, è poco più di un canovaccio, si connettono all'istante, e da allora in poi potranno portare a compimento altre prove, anche finalizzate a scopi pratici. È questa una sorta di alchimia, determinata da un sommovimento di energie profonde che appartiene, è caratteristica delle pratiche performative collettive[189].

Note

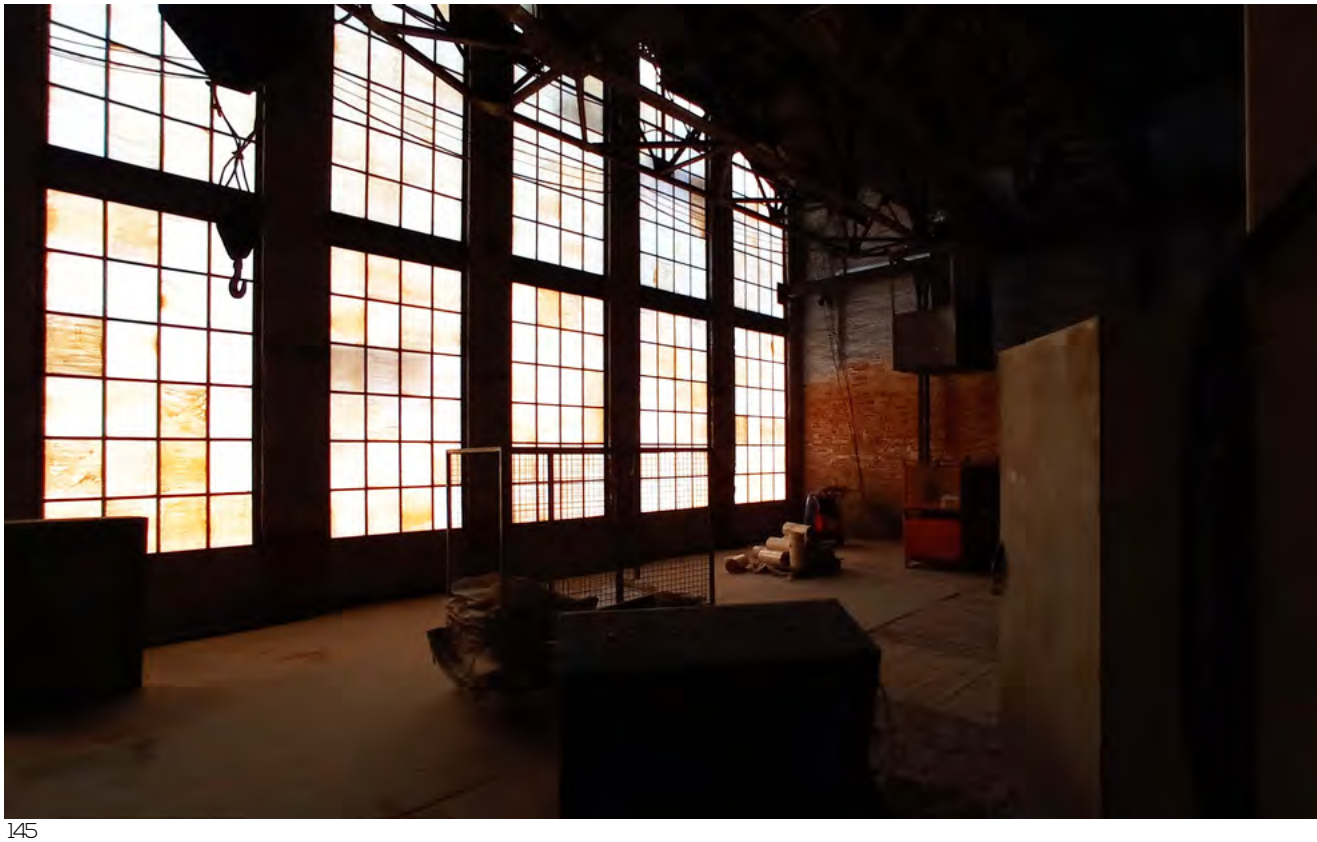
168. A. Rossetti, *Le libere associazioni. Immagini e pensieri senza controllo*, 10/10/2015, https://ilsigarodifreud.com/2015/10/le-libere-associazioni-immagini-e-pensieri-senza-controllo/
169. La rivista "ARTSTUDIO" n. 15, 1989 è un numero monografico dal titolo *L'ART ET LES MOTS Art et langage* che presenta opere degli artisti qui citati.
170. Cfr. https://www.liarumma.it/progetti/il-linguaggio-delequilibrio-the-language-of-equilibrium e il libro: *Joseph Kosuth, The Language of Equilibrium. Il linguaggio dell'equilibrio*, Electa, Milano 2009.
171. RM, "Alfabeti", *Spazi scritti*, Libria, Melfi 2004.
172. https://www.enoshop.co.uk/checkout/basket
173. S. Colombo, *Strategie Oblique, carte per frantumare i blocchi creativi*, https://scribacchina.it/2021/11/08/strategie-oblique-carte-pdf-giulio-mozzi/
174. V. Cerami, "Vincenzo Cerami", in R. Carvelli, *Perdersi a Roma. Guida insolita e sentimentale,*

143



144

Edizioni Interculturali, Roma 2004, pp. 122-123.
175. V. Cerami, *Consigli a un giovane scrittore*, Einaudi, Torino 1997.
176. v. qui il paragrafo 2.2.5. *immagini vergini (svelare ciò che c'è già)*
177. Le definizioni sono tratte dal Vocabolario Treccani online: https://www.treccani.it/vocabolario/
178. I punti numerati di questo paragrafo sono citazioni e perifrasi da A. Baricco, *La Via della Narrazione*, Feltrinelli, Milano 2022. I corsivi segnalano le parti parafrasate. I termini in maiuscolo sono evidenze nel discorso.
179. v. l'installazione *Wes Anderson – Asteroid City: Exhibition*,
https://www.fondazioneprada.org/project/wes-anderson-asteroid-city/
180. A metà del piccolo libro l'autore propone un "INTERVALLO. Brevissimo saggio su Il viaggio dell'eroe, di Christopher Vogler".
181. W. Wenders, *Lisbon Story*, Germania/Portogallo, 1994.
182. http://www.archivioitalianopaesaggisonori.it/, "Paesaggio sonoro",
http://it.wikipedia.org/wiki/Paesaggio_sonoro
183. Questa parte del paragrafo è tratta da RM, "Fare luoghi. Abitare come arte d'insieme", AA. VV., *Dare senso al paesaggio. Convocare esperienze, immagini, narrazioni*, vol. II, Mimesis Edizioni, Milano 2015, pp. 261-278.
184. Qui, parafrasi (in corsivo) da F. Morelli, *La musica e il silenzio*, CLEAN, Napoli 2024. Qui, in parentesi, l'originale.
185. C. Ripley, *In the Place of Sound: Architecture | Music | Acoustics*, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
186. v. RM, "La poetica dello spazio di *Altofest*. Architettura di ricerca e 'abitare esaltato'", *Abita! vol I Lo spazio siamo noi: parole cose pensate*, manoscritto, 2025.
187. Abbiamo potuto sperimentare diverse forme di questo tipo di incremento innestando azioni performative all'interno di installazioni: nella Galleria Sabato Angiero Arte, Saviano, 2021, un performer è intervenuto muovendosi nello spazio tra il pubblico dell'installazione *Nella città dell'istante mutevole* declamando il testo *concept* dell'opera, tradotto in dialetto napoletano. *Munus* per "Fenomenovenart" 2022 nella Chiesa dell'Annunziata a Marigliano, i fedeli, visitatori dell'installazione, sono stati coinvolti in una sorta di smontaggio dello spazio allestito, attraverso l'invito a scegliere di portar via ognuno una delle parole stampate in 3D, parti dell'opera. In *CIMITILÆND*, al Giardino del Sole, installazione nei terreni di un'azienda agricola, Cimitile, 2021, il pubblico, guidato da un maestro di *tai chi chuan*, interagiva con i sessantaquattro esagrammi dell'antico libro *I Ching* disposti nello spazio organizzato a spirale di terra. Già in Fluxus alla Biblioteca comunale di Marigliano nel 2016 (riproposta in nuova versione nel Teatro comunale di Palma Campania, l'anno successivo), la fusione tra installazione, performer, musicista e pubblico era completa.
Per le descrizioni delle installazioni v. RM, *Abita! vol I. Lo spazio siamo noi: parole cose pensate*, manoscritto, 2025.
188. G. Marrone, "L'ultimo libro del filosofo coreano / Byung-chul Han, *La scomparsa dei riti*", 25 Giugno 2021, https://www.doppiozero.com/byung-chul-han-la-scomparsa-dei-riti
189. Nel corso del Workshop internazionale *La Pensée mise en Oeuvre. Place Mazas*, all'*École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine*, nel 2020, abbiamo utilizzato più volte pratiche performative per costruire legami forti tra i trenta membri di un gruppo di studenti di *master*, che non si conoscevano prima; gli effetti sono stati di notevole efficacia.

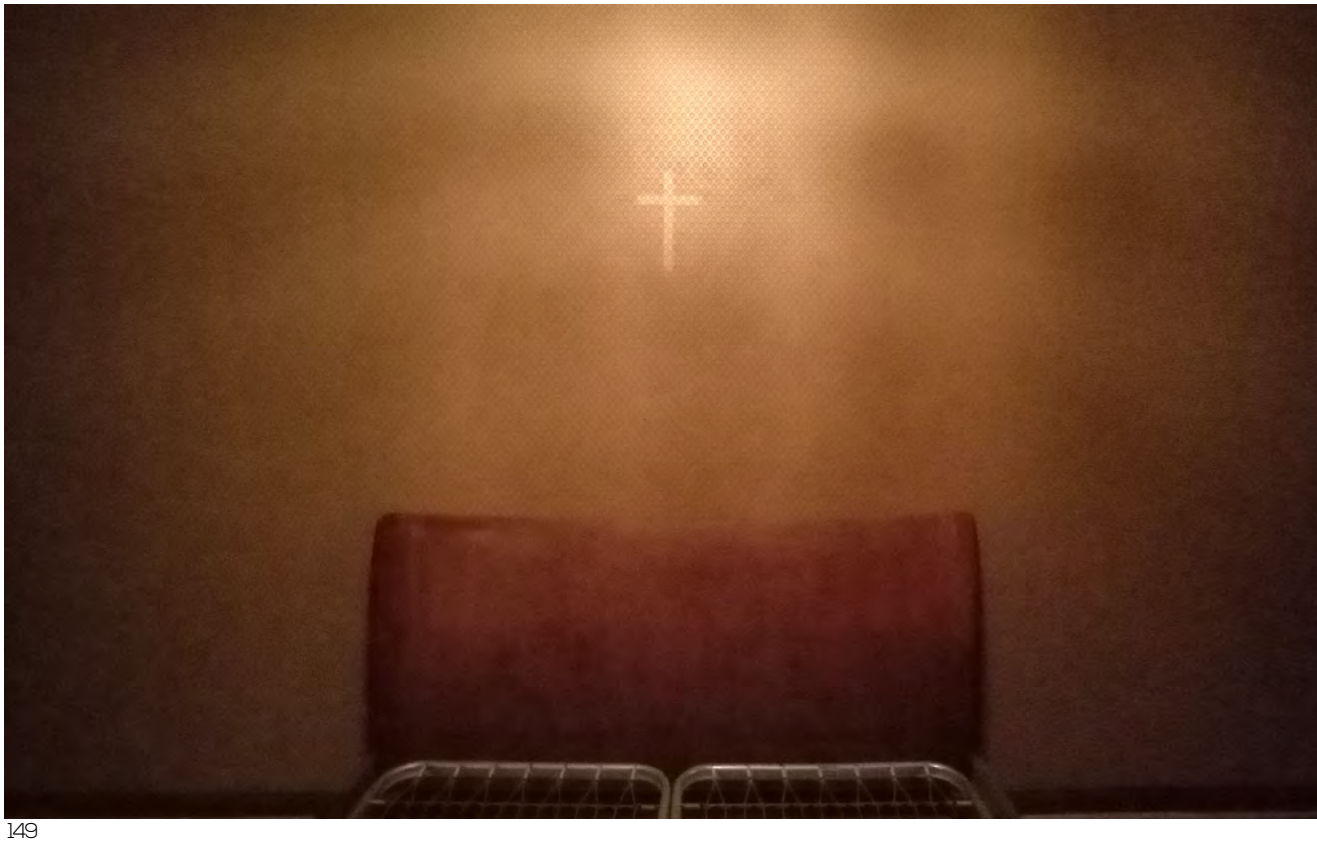


145

146

147

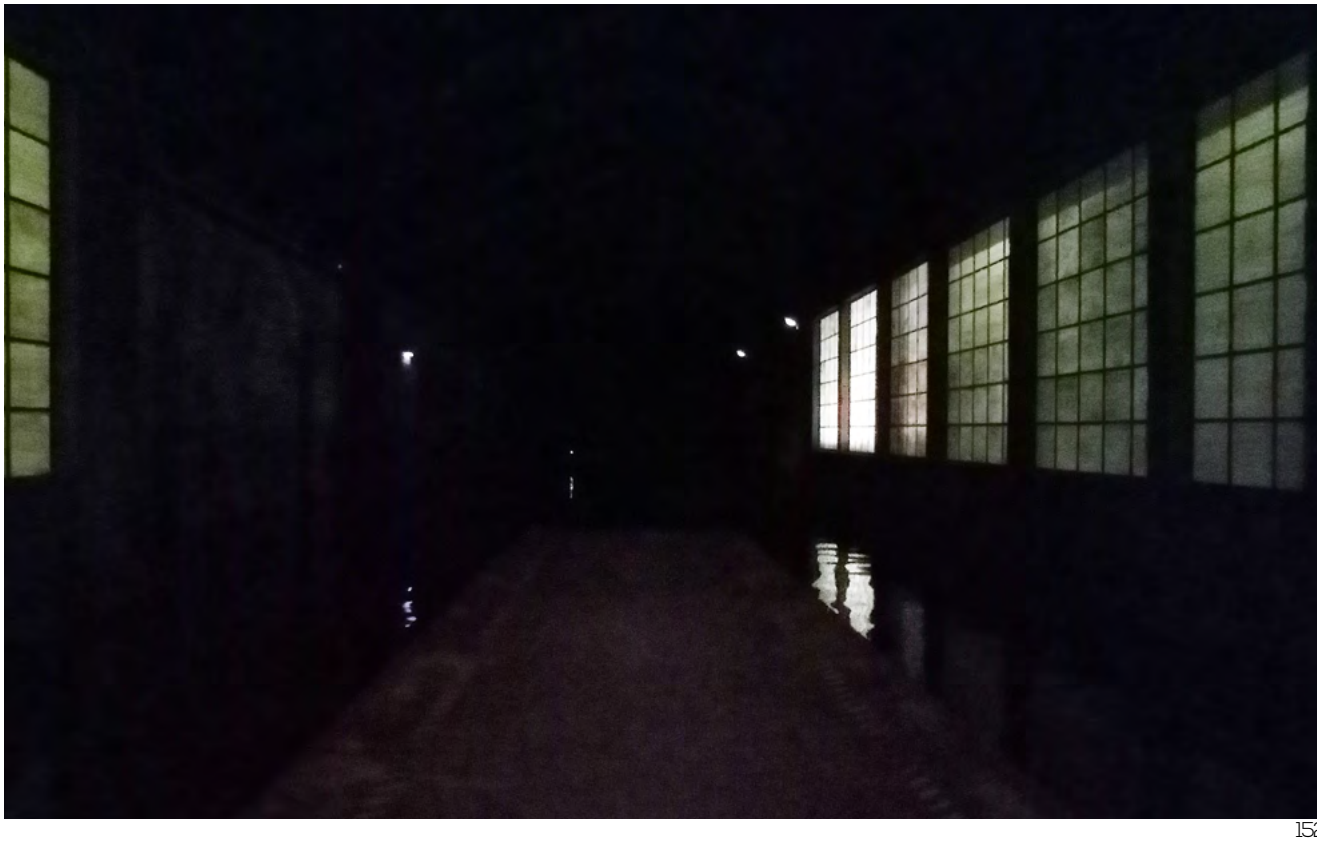
148



149

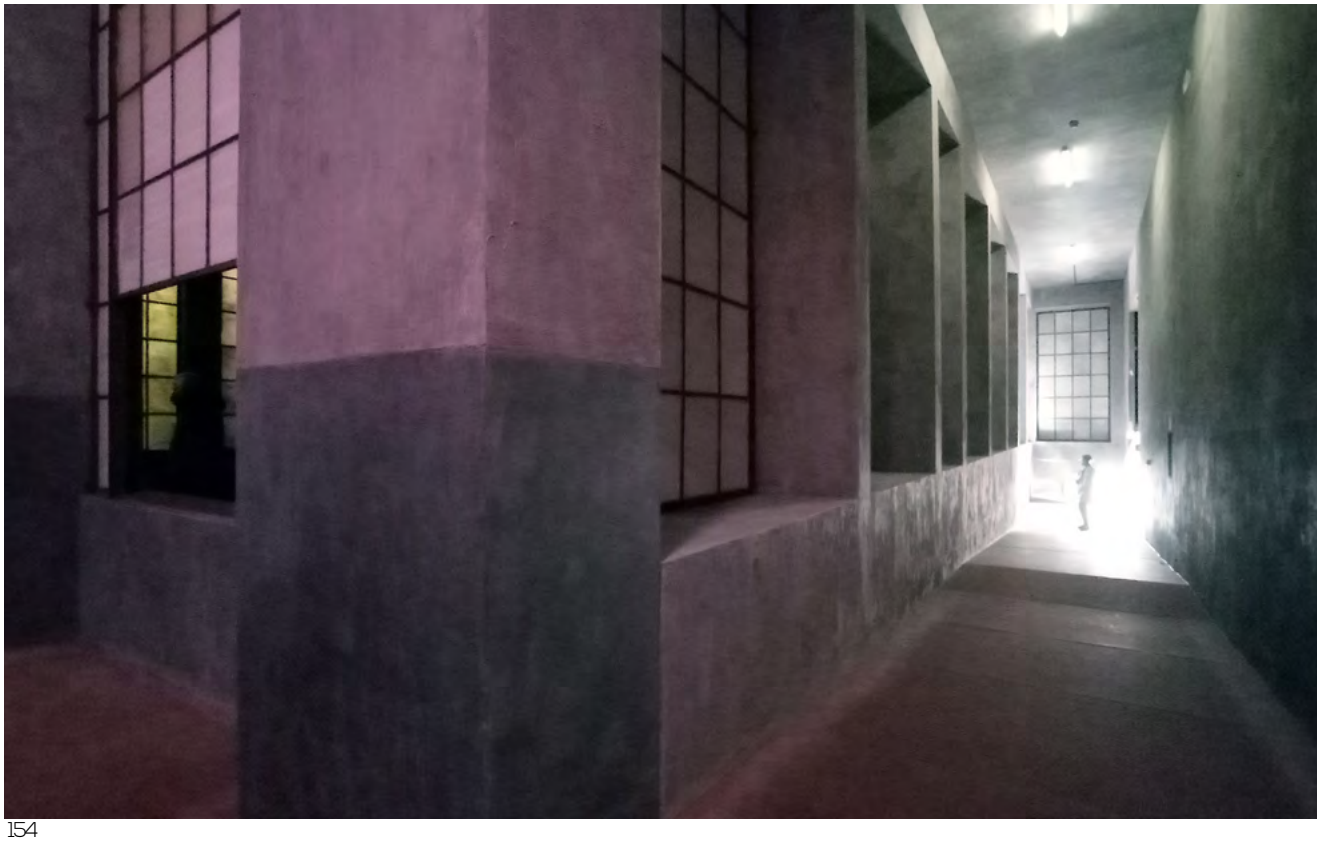
150

151



152

153



154

155

156

157

158

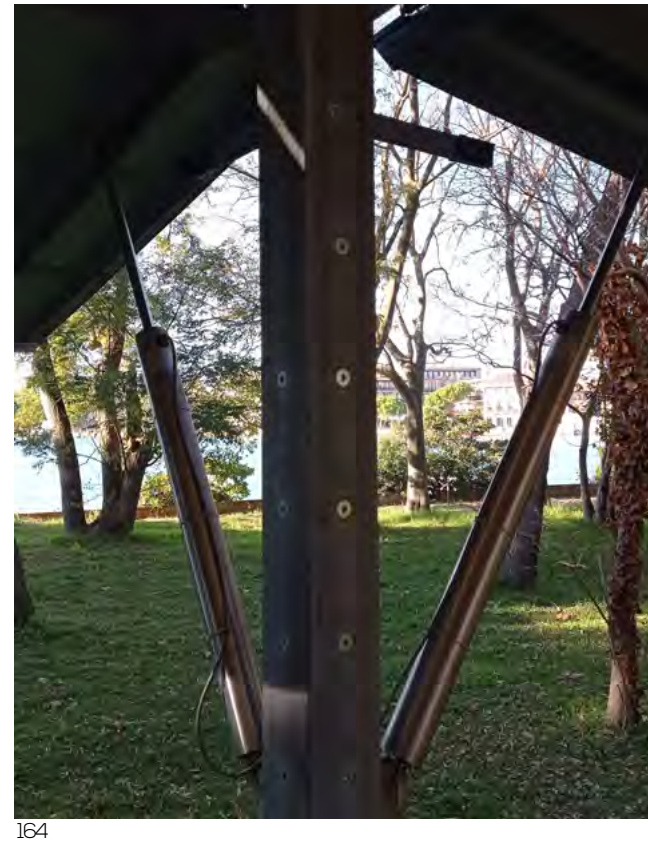
159

160

161

162

163



164

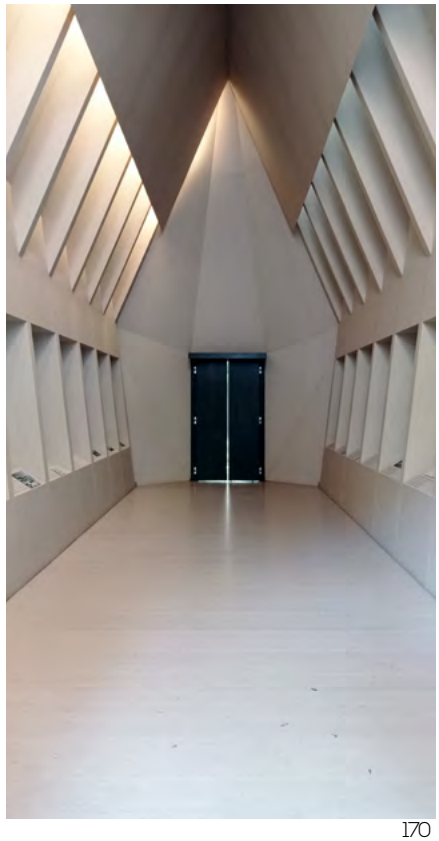
165

166

167

168

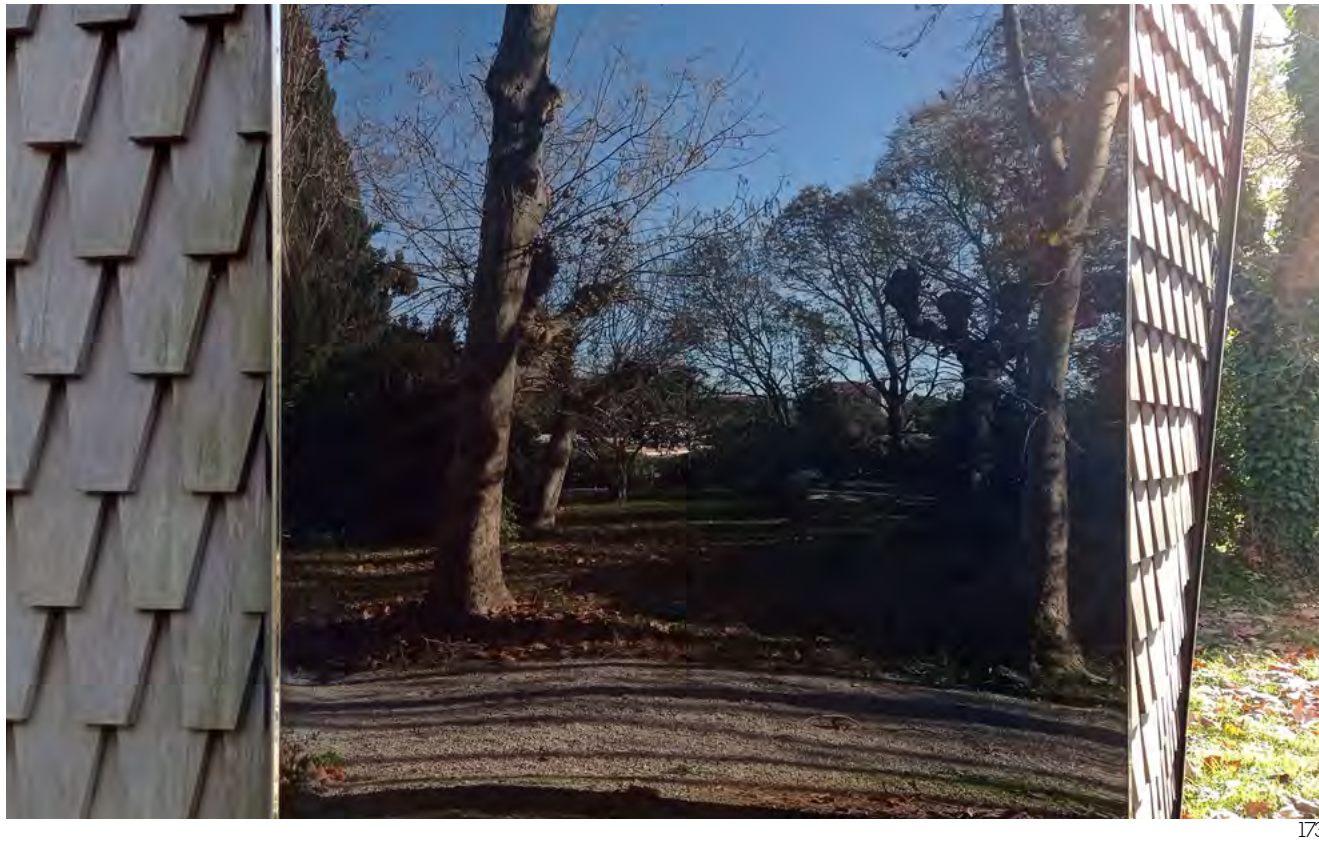
169



170

171

172



173

174

175

176

177

178

179

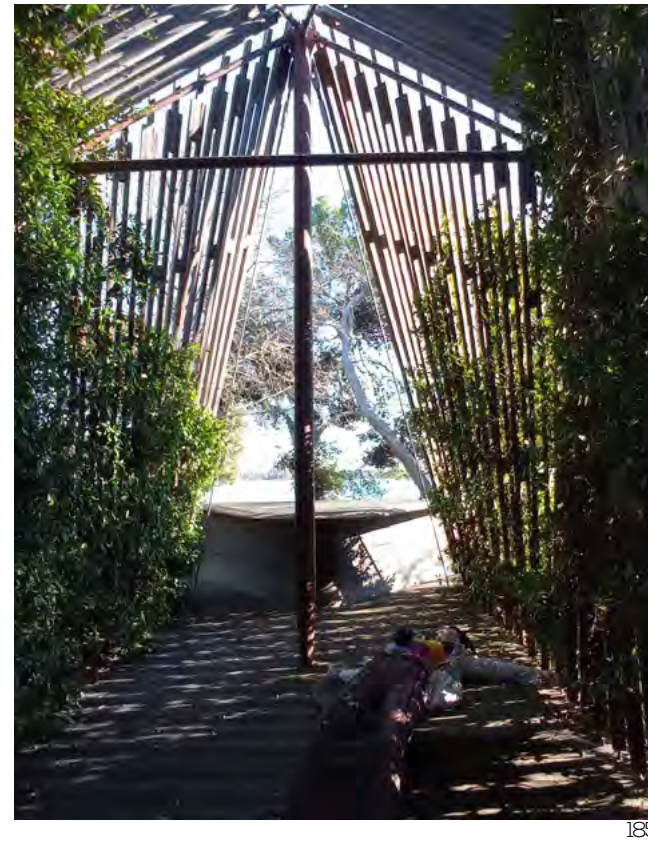
180

181

182

183

184



185

186

Le immagini

• 129-132. Not Vital, *SCARCH*, Basilica di San Giorgio Maggiore, Venezia 2021
• 133-138. Ai Weiwei, *La Commedia Umana*, Basilica di San Giorgio Maggiore, Venezia 2022
• 139-142. Bruce Nauman, *Contrapposto Studies*, Punta della Dogana, Venezia 2021
• 143. Heinz Mack, *The Sky Over Nine Columns*, Isola di San Giorgio Maggiore, 2014
• 144. Katarzyna Krakowiak, *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, Padiglione della Polonia alla Biennale di Venezia, 13. Mostra Internazionale di Architettura, Venezia 2012
• 145-154. Gian Maria Tosatti, *Storia della Notte e Destino delle Comete*, Padiglione Italia alla 59. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, 2022
• 155-156. A12, *Deep Garden*, Enel Contemporanea, 11. Mostra Internazionale di Architettura, Venezia 2008 (foto di Fabio Sorriga)
• 157-159. Frank O. Gehry, *Ungapatchket*, 11. Mostra Internazionale di Architettura, Venezia 2008

[*Vatican Chapels*, Padiglione della Santa Sede alla 16. Mostra Internazionale di Architettura nel Bosco dell'Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia, 2018]
• 160-162. Smiljan Radic Clarke
• 163-165. Sean Godsell
• 166-167. Terunobu Fujimori, Alessandra Chemollo
• 168-169. Javier Corvalán
• 170-173. Francesco Magnani e Traudy Pelzel
• 174-175. Carla Juacaba
• 176-177. Andrew Berman
• 178-179. Eduardo Souto de Moura
• 180-181. Francesco Cellini
• 182-183. Eva Prats e Ricardo Flores
• 184-186. Norman Foster

6. insegnare l'installazione

6.1. insegnare è metodo vivente

L'installazione da molti anni è un momento importante dei percorsi didattici di composizione e progettazione architettonica che abbiamo seguito insieme agli studenti di Ingegneria e poi di Architettura.
Spesso, alla proposta di concepire un'installazione, gli studenti reagivano con sorpresa se non, a volte, ostilità all'idea di doversi impegnare in un'attività che ritenevano estranea all'architettura. Dopo le prime esitazioni però ognuno, con i propri tempi, iniziava a comprendere l'utilità di un'esperienza che arricchisce il bagaglio di strumentazione ideativa di chiunque.
Data la novità di una proposta didattica non propriamente consueta, le lezioni dei corsi e dei laboratori progettuali negli anni si sono arricchite di visite a luoghi e opere, e di incontri e dialoghi con ospiti quali testimoni di ricerche sullo spazio da discipline e punti di vista diversi[190].
La sperimentazione didattica, con l'utilizzo dell'installazione come mezzo espressivo nello spazio abitato, è iniziata nei primi anni Novanta del secolo scorso con un gruppo di studenti della facoltà di Architettura di Roma del Laboratorio di Progettazione architettonica di primo anno. Inizialmente con il workshop a partecipazione volontaria *0,027 mc* nel 1993. L'anno successivo si passò a un'esperienza immersiva, *ZIGZAG*, sempre a partecipazione volontaria, insieme agli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli del *Quarto Pittura*, diretto da Ninì Sgambati[191].
In quegli stessi anni nasceva l'idea di *Nuovo Merzbau*, una sorta di palestra di esercitazione alla pratica per studenti che avrebbero costruito e decostruito continuamente lo spazio a disposizione all'interno di una scuola di architettura. In seguito, alla facoltà di Ingegneria di Roma Sapienza, dal 2001 l'installazione diventò vera e propria esercitazione progettuale di un corso di laboratorio di Architettura e Composizione architettonica di secondo anno, nell'ambito del corso di laurea in Ingegneria Edile - Architettura, appena istituito.
Gli studenti lavoravano al progetto di un'installazione all'interno dell'aula, elaborato solamente con schizzi e costruendo direttamente il modello, per lavorare subito con lo spazio, se pure in scala ridotta.
L'esperienza iniziale era fondata sull'idea di lavorare direttamente alla modificazione dello spazio, senza la mediazione di un progetto.

6.2. esercizio: l'installazione come modificazione di uno spazio[192]

Dotarsi di fogli A4, cartoncini anche di vari colori, colori vari (pastelli, penne, etc.), legno di balsa e ogni altro oggetto o materiale, anche di recupero, che si ritiene possa essere utile alla costruzione del modello di un'installazione.
Il tema è l'esplorazione delle possibilità di uno strumento di modificazione dello spazio abitato, negli ultimi anni ritenuto efficace in numerosi momenti della ricerca contemporanea di architettura in ambito internazionale, a partire dalla mostra "Arti & Architettura" a Genova, nel 2004, a diverse edizioni della Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, etc.
I. L'idea di modificazione
A partire dalla pianta di un qualsiasi ambiente a scelta, si fanno osservazioni e considerazioni di natura principalmente qualitativa, su quello spazio, attraverso

187

188

schizzi, disegni e note scritte, allo scopo di definire l'atmosfera che esso genera.
Si individua quindi una strategia di intervento per ottenere una modificazione di natura esclusivamente percettiva, dunque dell'atmosfera dell'ambiente nel quale si lavora; la funzione d'uso originaria di quello spazio è completamente annullata.
II. La progettazione attraverso un modello in scala
La modificazione, di natura esclusivamente percettiva, dell'ambiente nel quale si lavora può avvenire anche direttamente attraverso la realizzazione di un modello in scala, supportando via via il ragionamento progettuale con schizzi, disegni e note scritte. L'intervento può interessare l'intero spazio dato (anche privato di ogni elemento di arredo) oppure una porzione limitata di esso. È utile documentare le diverse fasi del lavoro con fotografie che illustrino i principali passaggi dell'ideazione della modificazione che si sta progettando.
III. Il book
Realizzato il modello finale dell'intervento, può essere opportuno, per archiviare l'esperienza, preparare un book che contenga schizzi, disegni, note scritte e fotografie che documentino le diverse fasi del lavoro e lo stesso modello finale, fotografato da diversi punti di vista: zenitale; girando intorno al modello; dove possibile, inquadrando ad altezza d'uomo, anche gli interni.

6.3. un'esperienza didattica intensa. "a descent into the maelström"

Un'esperienza particolarmente intensa è legata all'*ex tempore* per un'installazione da *Una discesa nel Maelström (A Descent into the Maelström)*, racconto dello scrittore statunitense Edgar Allan Poe (1809-1849), scritto nel 1833.
In una giornata del Laboratorio di Progettazione di Spazi per l'Abitare è intervenuta un'ospite[193]. Senza che gli studenti fossero stati preavvisati, l'ospite ha letto per intero il testo di Poe. Alla fine gli studenti sono stati invitati a scrivere le loro impressioni immediate e a ideare, attraverso note scritte e disegni, uno spazio che si ispirasse a quel testo. Successivamente quelle prime impressioni sarebbero state strutturate nel progetto di un'installazione.
Nel tempo, con lo svilupparsi dell'elaborazione di elementi teorici a sostegno della pratica dell'installazione, sono poi stati definiti diversi esercizi preparatori, alcuni riportati di seguito.

6.4. esercizio: conoscere uno spazio

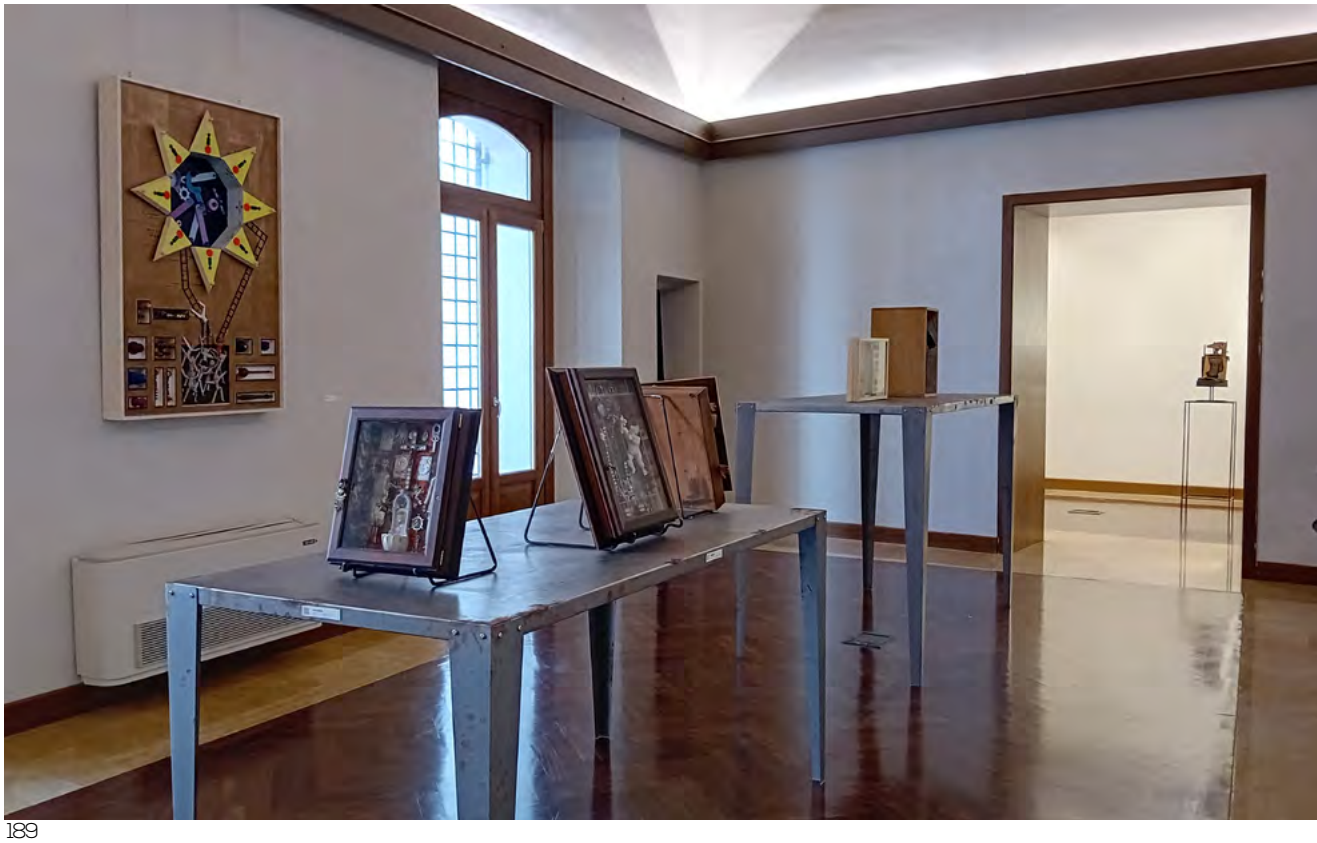
Realizzare un report in forma libera (con testi, foto, video, disegni...) di un luogo oggetto di visita (centro di San Potito Sannitico, Abbazia di San Lorenzo ad Septimum ad Aversa, Palazzo Mondo a Capodrise...).

6.5. esercizio: muoversi nello spazio

- Realizzare un video del percorso Spazio domestico / Un luogo a scelta / Spazio domestico (durata max 1')
- Selezionare 20 fotografie del percorso Spazio domestico / Un luogo a scelta / Spazio domestico

6.6. l'installazione come strumento didattico *in progress*

In seguito l'obiettivo dell'esercitazione è diventato la progettazione anche attraverso modelli, disegni a mano libera e in CAD, fotomontaggi, render[194].
In anni recenti, nell'evoluzione dell'esperienza didattica, si è giunti all'esercitazione



189

190

come realizzazione di un'installazione vera e propria, prima domestica, in una stanza della propria casa, poi in un museo, infine in una biblioteca universitaria.

6.7. oggetti di affezione, un'installazione domestica

La memoria degli oggetti, il simbolismo degli oggetti, l'intensità del dono, oggetti seriali del mondo della produzione di massa divenuti intimamente personali, trasmissioni di senso tra le generazioni... *Oggetti d'affezione*: libri, fotografie, accendini, *foulard*, peluche, piastrelle, orologi, penne, canzoni, suoni, frasi su bigliettini, messaggi, lettere, parole, frammenti di cose... diventano nodi di reti di relazioni che generano pensieri: aiutano a conoscere noi stessi e a riflettere sulla vita quotidiana contemporanea.
L'oggetto viene raccontato nelle sue storie di origine, di dono, nelle relazioni e nelle implicazioni affettive, genealogiche, evocative.
Esprimersi per mezzo di oggetti d'affezione, la narrazione delle cose: un lavoro di ricerca di connessione tra oggetti, attraverso ipotesi di interpretazione che diventano modificazioni concrete, se pure temporanee, dello spazio abitato.
Incroci di stati emozionali tra autobiografia e contemporaneità[195].
Il lavoro per fare un'installazione si svolge in forma individuale, all'interno di un gruppo che può comprendere fino a cinquanta persone.

6.7.1. *il lavoro preparatorio d'insieme*

- Si scelgono e si portano alla discussione d'insieme dieci oggetti d'affezione (uno o due di essi possono essere un libro e/o un film) che ciascun membro del gruppo ha scelto.

Ognuno dispone liberamente i dieci oggetti su di un piano, e fotografa. Il modo di disporre sarà già indicativo di un primo rapporto degli oggetti con lo spazio, che l'autore esprime.
- Ognuno presenta la scelta dei singoli oggetti agli altri membri del gruppo.
- Si discute la presentazione di ciascuno.
Attraverso gli oggetti sono messe in evidenza relazioni, sia entro gli oggetti scelti dal singolo, sia tra gli oggetti scelti da altri membri del gruppo.
Le relazioni rendono possibile l'immaginazione di disposizioni singolari e d'insieme degli oggetti nello spazio.
È utile una specificazione dei legami con il mondo di affezione da cui gli oggetti provengono.
Il portato emozionale di ogni oggetto è da *ridurre* poi in una parola chiave.
- Si sceglie una *parola chiave* per ogni oggetto e una *parola chiave di sintesi* che provi a cogliere il senso complessivo della scelta.
La scelta delle parole è essenziale per uno sviluppo efficace dell'idea di spazio. Le parole devono *evocare*, portare la mente lontano dall'oggetto stesso, aprire altre immagini, spostare in altri mondi. Il ruolo di queste parole dovrà essere essenzialmente ispirazionale.

Fra le numerose tecniche mediante le quali possiamo agire sulla nostra psiche - e su quella degli altri - in modo da modificarla e perfino trasformarla, ve n'è una molto semplice e di facile applicazione, eppure efficacissima: l'uso di parole evocatrici. Questa tecnica è basata su fatti ben accertati della vita psichica e sulle leggi, esse pure sicuramente dimostrate, che la regolano. Il fatto fondamentale è quello della recettività e plasmabilità della nostra psiche. Essa può esser paragonata a una serie praticamente inesauribile di pellicole fotografiche vergini che vengono continuamente "impressionate" da stimoli esterni ed interni... Le parole sono "simboli" che non soltanto indicano o designano oggetti

191

192

o fatti psichici, ma hanno anche il potere di suscitarne l'azione. Esse "evocano" e rendono operanti le "idee-forze" che significano.
Ciò avviene in base ad alcune leggi, di cui ricorderò le principali: 1) Ogni idea o immagine tende a produrre lo stato d'animo, lo stato fisico e gli atti ad essa corrispondenti. 2) L'attenzione e la ripetizione rafforzano l'efficacia della idea o immagine. 3) Gli effetti della idea o immagine, cioè l'attuazione di ciò che significa, si producono senza che ne siamo consapevoli[196].

- Considerando *la parola chiave di sintesi*, si individua un elemento di qualsiasi tipo (un tema, un altro libro, un film, o un altro oggetto) da associare per *contrasto* alla scelta di oggetti operata.

6.7.2. *un'installazione estemporanea d'insieme come modifica collettiva dello spazio*

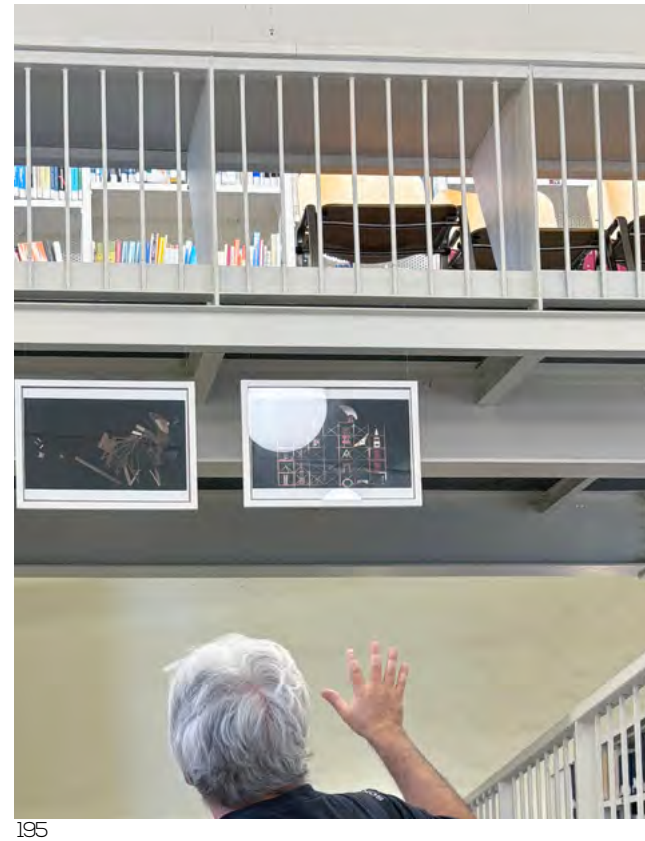
In uno spazio condiviso (un'aula, per esempio) ogni membro del gruppo dissemina i propri oggetti anche accostandoli, o giustapponendoli, a oggetti di altri.
Ogni membro produce un report fotografico dello spazio condiviso, modificato dalla presenza degli oggetti di affezione di tutti.
Un documento di sintesi del *lavoro preparatorio d'insieme* potrà contenere una selezione di fotografie, scansioni, disegni, brevi testi, file audio o un video, prodotti da *associazioni*, scaturite dall'esperienza dell'*installazione estemporanea d'insieme*.

6.7.3. *un'installazione domestica*

Il tema: attraverso una disposizione degli *oggetti d'affezione* scelti, modificare lo spazio di una stanza della propria casa, o anche un qualunque altro spazio disponibile[197].
Il lavoro, di analisi e studio preliminare, per l'impostazione del progetto sarà concentrato sulla relazione tra:
- lo spazio scelto per l'installazione (una stanza, ad esempio), analizzato attraverso note scritte, disegni, fotografie, clip video;
- gli oggetti scelti e le associazioni analogiche che essi generano, predisponendo schede, liberamente organizzate per forma e contenuti, per ciascun oggetto;
- il *libro* scelto: si seleziona una parte dell'*incipit* e si legge al gruppo;
- il *film* scelto: si analizza il *film* (trama, personaggi, sceneggiatura, scenografia, suono...)[198];
- un *video* del percorso dal *luogo di elaborazione del progetto* (un'aula, per esempio) allo *spazio domestico* destinato all'installazione (durata max 1').
Nel procedimento di ideazione dell'installazione aiutarsi con:
- la consultazione dei materiali a disposizione, oltre a ricerche tematiche personali;
- associazioni prodotte dalle *parole chiave*;
- l'applicazione delle tre regole fondamentali per creare concatenazioni di associazioni, a partire da ogni oggetto scelto: *somiglianza*, *contrasto*, *contiguità* (nel tempo e nello spazio).
Importante: l'installazione modifica completamente lo spazio entro cui è costruita. Gli oggetti o le composizioni di oggetti riverberano tutt'intorno i loro contenuti emozionali.
Come per un sasso gettato nello stagno, le onde si propagano fino al limite dell'acqua, fino alle rive.
Mettendo in atto, ancora una volta, la tecnica delle associazioni basterà lasciar *espandere* il potenziale immaginativo che ogni singolo oggetto porta in sé, per procedere nella modificazione dello spazio dell'ambiente domestico scelto.
Un libro porta in sé il testo, un disco la sua musica: a partire da quei contenuti, le

193

194



195

associazioni possono essere complesse, articolate, profonde.
Le forme generate dalle associazioni possono anche consistere in alterazioni delle condizioni di luce, acustiche, tattili dello spazio, rumori, immagini bidimensionali, modifiche tridimensionali dello spazio scelto, scritte, registrazioni video e/o audio...
Dunque la disposizione di *oggetti di affezione* produce effetti percettivi, e quindi emozionali, nello spazio attraverso l'insieme di segni introdotti che definiamo *installazione domestica.*
Si documenta l'ideazione e la modificazione di uno spazio domestico ottenuta grazie alla composizione dell'installazione, attraverso testi, disegni, fotografie, video (durata circa 2')
Possono essere documentati anche diversi allestimenti nello stesso spazio.
Alla fine si realizza un *video* dell'*installazione domestica* (durata circa 1') [199].

6.8. metamorfosi multiple sottili. dallo spazio dell'aula, a quello di un museo, a una biblioteca

6.8.1. *le cose raccontano*

Perché spesso anche le cose "parlano". A guardarle dal di dentro leggi le paure e le gioie che le hanno fatte costruire, regalare, ricevere. Sono specchi, racconti di vita, lacrime e sorrisi. Oggetti sì ma con la "s" davanti, che significa storie, sogni, simboli. Che vuol dire speranza.
R. Maccioni, 2021

Negli anni Settanta e Ottanta nelle camere delle ragazze spesso su una parete c'era una bacheca riempita di ricordi e oggetti di affezione, espressioni ingenuamente spontanee di "mondi in scatola".
Ma... quanto vivere ci può stare in una scatola? Quanta vita sta nelle cose, negli oggetti che ci circondano? Oggetti belli, brutti, vecchi o recenti che parlano di persone, soprattutto di legami con persone, ma pure di incontri, di viaggi, illusioni, affetti, amori, perdite e ritrovamenti, distanze e vicinanze. Oggetti consunti dalla consuetudine all'uso, o che appaiono come nuovi, per le cure amorevoli dedicategli nel tempo. Oggetti che innescano associazioni che portano lontano, altrove, la mente e l'immaginazione. Oggetti che commuovono.
Le cose parlano del tempo che è passato, suscitano ricordi. L'elaborazione di quegli stati emozionali riesce a raccontare il presente, e anche ad aprire spiragli sul tempo a venire. Le cose raccontano storie, ancora di più quando sono "oggetti d'affezione".
Quegli strati di emozioni - che per un oggetto d'affezione si depositano normalmente sull'interiorità di chi li tiene, li conserva, li custodisce con dedizione - possono essere condivisi: spostare l'emozione fuori dalla propria esperienza e trasmetterla, per aprirsi all'empatia, all'altro, attraverso l'espressione. Dentro una scatola. Cose in una scatola.
Nella modernità, dall'opera di Joseph Cornell fino a Mario Persico, ai teatrini di Aldo Rossi e oltre, la scatola si è andata definendo come vero e proprio supporto per l'espressione, proprio come un foglio bianco, una tela, una pellicola fotosensibile, uno spazio... per alcuni decenni utilizzata per variazioni sul tema della bacheca; la scatola, contenitore per frammenti di vita e assemblaggi surreali, in cui la memoria personale e collettiva è rappresentata da oggetti, immagini e materiali, che hanno perso il loro uso originario e che sono recuperati per rielaborarne il senso all'interno di composizioni di nuove intensità.
L'idea stessa di scatola, estesa oltre il senso letterale in varie declinazioni, ha dato

196

197

198

199

vita a esperienze percettive varie e complesse, oltre la dimensione contemplativa, verso un'interazione con lo spazio e i fruitori.
I temi del recupero, del riuso, del riciclo sono declinati in modi non consueti, ma significativi in termini di efficacia comunicativa. In questo modo, oltre la dimensione progettuale, si definiscono dei modi di sensibilizzazione su tematiche ambientali attraverso il messaggio delle opere, con modalità espressive mutuate dalle arti visive.
Queste riflessioni generano due mostre, due esperienze completamente diverse: la prima, dal titolo "Mondi in scatola", curata insieme a Francesca Pirozzi, con il patrocinio della Fondazione Donnaregina per le arti contemporanee, della Fondazione Filiberto e Bianca Menna, del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania L. Vanvitelli e della Provincia di Salerno, si è tenuta presso la Pinacoteca provinciale di Salerno tra giugno e luglio del 2024[200]; la seconda, dal titolo "Living in a Box", è stata presentata a ottobre dello stesso anno, nello spazio della Biblioteca del DADI.
Le due iniziative, caratterizzate da contenuti che vanno dall'architettura, alle arti visive, alla musica, al video, alla poesia, al design, hanno condiviso solo la presenza di alcuni autori e lo strumento espressivo richiesto agli autori invitati, una scatola[201].
Le mostre hanno prodotto degli esiti di natura diversa, se pure sempre di notevole ricchezza espressiva per la grande varietà di linguaggi e di tecniche utilizzate nelle interpretazioni della scatola (intesa in un'accezione ampia fino all'utilizzo di media contemporanei) quale contenitore di assemblaggi di materiali intensamente simbolici.
Le opere presentate sono per lo più *collage* in tre dimensioni, fatti di "cose", composti in contenitori entro cui sono disposti oggetti, testi, disegni, fotografie, *object trouvé*, che raccontano brani di vita di ogni autore. Il "contenitore", anche si dilata concettualmente in ambiti diversi, fino a volte ad assumere la consistenza immateriale dei pixel.
I partecipanti sono stati invitati a racchiudere il proprio *mondo* in una scatola e la mostra ha permesso che queste opere, a volte anche linguisticamente distanti, si incrociassero e dialogassero negli spazi espositivi ospitanti, dando vita a *costellazioni* di segni di notevole impatto emozionale.
Importante è anche il riferimento chiaro a esperienze storiche che attraversa diversi interventi, pur senza nostalgie o mimetismi, con riletture contemporanee di modalità compositive e linguistiche di alcuni momenti del Novecento.

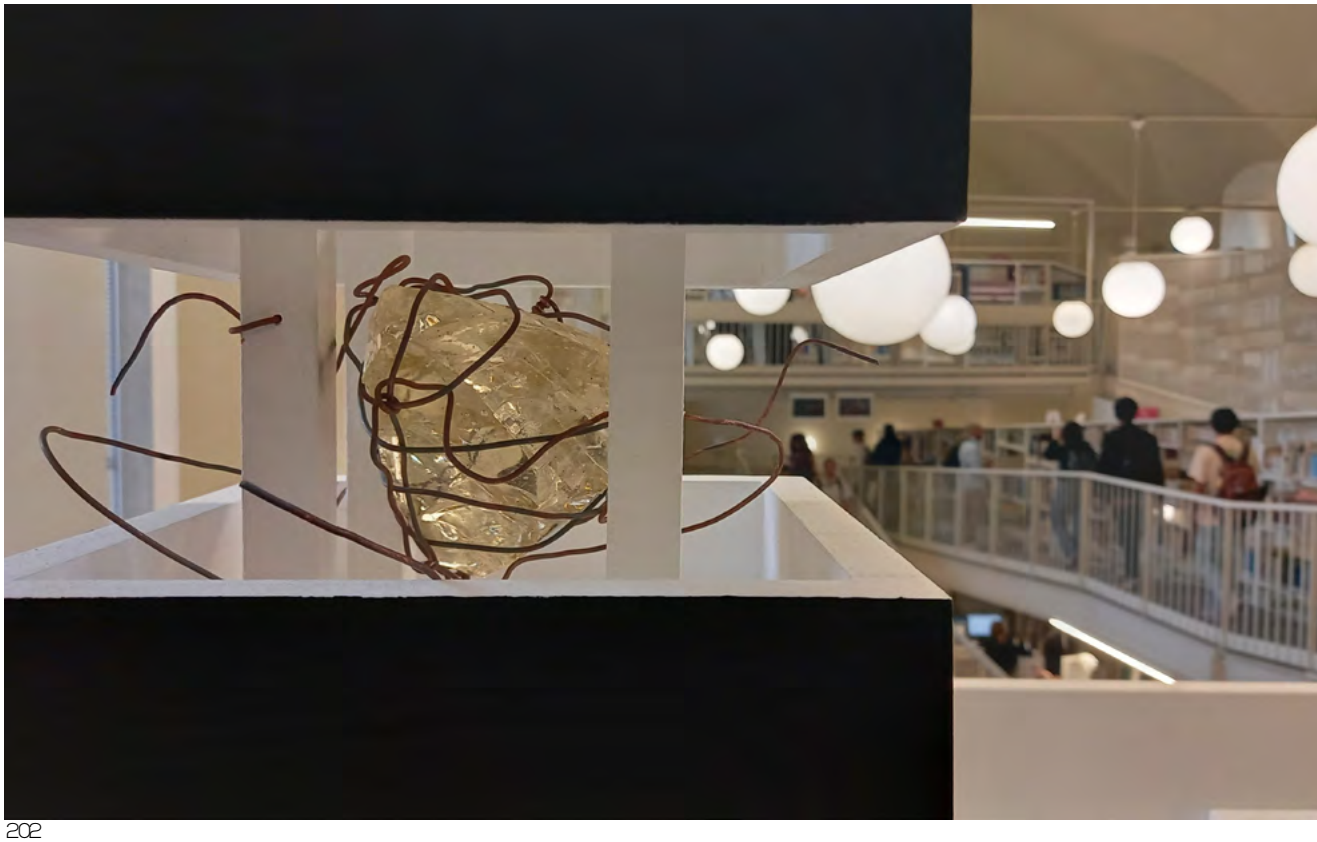
6.8.2. *un'esperienza didattica che esce nel mondo*

L'esperienza delle due mostre è stata particolarmente ricca e complessa anche sotto l'aspetto didattico. Infatti, ha partecipato un gruppo di studenti del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università Vanvitelli, con due versioni di un'installazione collettiva, esito di un workshop nell'ambito del corso di *Progettazione ecosostenibile avanzata*[202], completamente diverse nella forma e nel senso.
Per misurare distanze e prossimità conoscitive tra i giovani studenti e le generazioni che li hanno appena preceduti, si è dato il confronto diretto con gli interventi sia di artisti, che di architetti, poeti, musicisti, in qualche caso invitati per la prima volta

200

201

a esprimersi in campo visuale, mettendo in atto un'abilità a ideare che declinano usualmente in altri campi della conoscenza. Gli studenti portando i frutti del loro lavoro hanno messo la sperimentazione, sviluppata in ambito accademico, alla prova del confronto con quella parte del mondo delle arti, dell'architettura e del design che, a breve, li vedrà operare come professionisti. *Infinito Non Finito* e *Living in a Box* sono lavori sul tema della possibilità di "riedificare l'immaginario", a partire dal proprio personale vissuto, provando a delineare una visione rifondata della sostenibilità che riporta al significato originario del termine, cioè agire per il soddisfacimento dei bisogni dell'immaginazione della generazione presente, senza compromettere la possibilità che le generazioni future soddisfino i propri. Il concetto di fondo è che non si può attuare una pratica della sostenibilità che trasformi concretamente, dalle radici, la realtà che viviamo operando esclusivamente nel campo della tecnica, delle soluzioni tecnologiche, se non si va a operare prima nel profondo, all'origine dell'ideare e dell'agire, ovvero sui contenuti dell'immaginario individuale e collettivo.
Per gli studenti la partecipazione ha costituito un momento importante del percorso formativo, in fase di compimento. Un'occasione unica, per diversi motivi: lavorare insieme, pur mantenendo chiaramente definite le singole individualità, in una vera e propria opera collettiva, realizzata in due sedi, in due diverse versioni; riusare oggetti concreti, custoditi come *vestigia* della propria memoria personale, per provarsi su un terreno nuovo come l'installazione, campo espressivo che condensa ogni disciplina che agisca nello spazio che abitiamo, a cominciare da architettura e design; confrontarsi, senza timidezze, ma pure con profondo rispetto e desiderio di apprendere, con autori storicizzati o attivi da tempo in settori dell'espressione contemporanea; esporre frutti di un lavoro didattico nelle sale di un museo, mostrando quanto è importante e necessario uscire dal recinto rassicurante della scuola e affacciarsi alla complessità del mondo.
L'installazione è stata realizzata con "oggetti di affezione", cose disparate, fotografie, libri, dischi... e una scatola contenitore/raccoglitore/cornice per ciascuno studente. Il "messaggio" è affidato a quindici scatole bianche e collezioni di personali oggetti d'affezione di ciascuno, replicati in PLA bianco, una bioplastica derivata dalla trasformazione degli zuccheri presenti in mais, barbabietola, canna da zucchero e altri materiali naturali e rinnovabili, e non derivati dal petrolio.
Sette cose, più un libro, un disco e un film tra i più amati, possono "scrivere/descrivere" il *riassunto* di una vita. Se li metti in una scatola, puoi portare in giro le tue storie di vita, le puoi mostrare, puoi condividere i momenti più intensi affidati a quegli oggetti.
Lavorare alla composizione di *collage* in tre dimensioni, in un contenitore entro cui disporre oggetti, disegni, fotografie, *object trouvé*, che racconti un brano di vita di ogni studente: questo è stato l'obiettivo della prima fase di un workshop al DADI[203].
Le tecnologie del digitale ci hanno abituato alla progressiva dematerializzazione degli oggetti. Le loro forme, le loro immagini, le loro consistenze fisiche sono tradotte sempre più in bit privi di corporeità, in "non cose" (Byung-chul Han).
Qui l'operazione concettuale, resa possibile comunque da tecnologie digitali, è una nuova inversione: le cose, trasformate in "non cose", in *bit*, per via di scansione 3D,



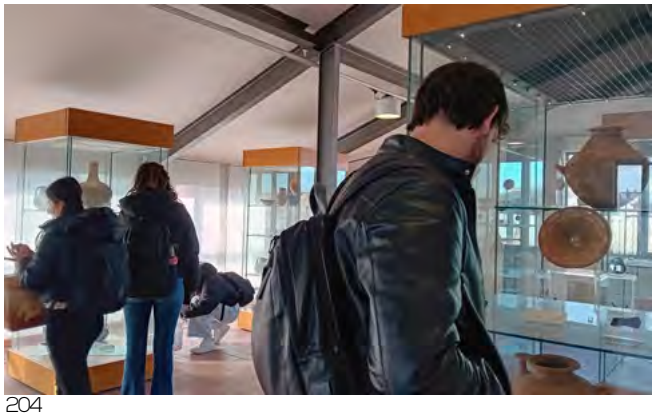
202

203

una volta stampate tornano a essere cose concrete. Questa volta però sono ridotte a repliche, simulacri in PLA, materiale completamente compostabile.
Nella seconda parte la sfida si è fatta più impegnativa: l'obbiettivo era portare gli oggetti di affezione, già usciti dallo spazio fisico ed emozionale individuale, privato, fuori anche dal *recinto* protetto dello spazio del workshop. Le storie raccontate dagli oggetti nelle scatole dovevano andare fuori, in "mare aperto", verso persone sconosciute.
Questo passaggio, questo movimento, aveva bisogno di una messa in forma inedita, pur portando le proprie storie, le proprie emozioni "in pubblico", ancora e sempre per mezzo degli oggetti d'affezione e delle scatole costruite per contenerli.
Quindici scatole bianche e le collezioni di personali "oggetti d'affezione" di ciascuno, replicati in PLA bianco generano percezioni e stati emozionali che, inizialmente in forma di composizioni individuali, si fondono poi in una dimensione espressiva collettiva: l'*ego* di ciascuno, le storie dei singoli si fondono in un'entità comune, un gioco sulla rappresentazione della memoria collettiva come spazio di azione, di espressione di un gruppo di individui.
La natura stessa del lavoro, iniziato con gli allestimenti di prova durante il workshop, comporta la mutazione continua della forma dell'opera che, come in una sequenza di *site specific*, cambia al mutare del luogo che la accoglie. Luogo che, grazie proprio alla presenza dell'opera, a sua volta si modifica nei caratteri percettivi ed emozionali.
Così, la trasformazione dell'assetto della composizione collettiva è *in progress*, è metamorfosi senza fine, come la memoria stessa è mutamento continuo.
E le forme della memoria cambiano per l'interazione, anche incidentale, con l'altro, quando è un estraneo; da qui l'invito, degli autori ai fruitori dell'installazione, a riorganizzare in qualsiasi momento l'assetto della forma, a propria discrezione.
La proposta di installazione aperta alle modificazioni del pubblico, *in nuce* a Salerno, ha trovato nella Biblioteca di Aversa piena, e intensamente partecipata, realizzazione: l'architettura della biblioteca è divenuta scenario per micrometamorfosi continue del suo spazio.
Il lavoro degli studenti, per esprimere con chiarezza la natura didattica e sperimentale dei contenuti, e dato il contesto accademico ospitante, è divenuto centrale nel progetto espositivo, fulcro di un'esperienza dello spazio - già di per sé fortemente connotato della biblioteca - inedita in termini percettivi ed emozionali.
Da *Infinito Non Finito* a *Living in a Box*, il passaggio degli stessi oggetti da un'aula universitaria, alle sale di un museo, a una biblioteca, muta, ogni volta, l'assetto della composizione, l'installazione si trasforma e, spostandola altrove, ancora si potrà trasformare.
Per via immaginale si prova a comprendere a che punto sia l'elaborazione sul significato degli oggetti nel nostro tempo, che vede e vive la proliferazione, pressoché infinita, delle cose che il mercato globale ha generato, annientando i confini e alterando la struttura di quel "sistema degli oggetti" che Jean Baudrillard aveva definito sul finire degli anni Sessanta del secolo scorso.

6.8.3. *a salerno, "mondi in scatola"*

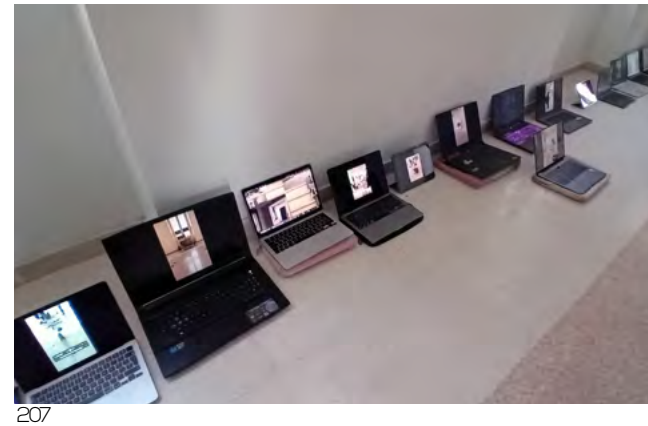
A Salerno, la mostra "Mondi in scatola" è stata l'esito concreto di un percorso progettuale intenso, e anche complesso, per il convergere in uno stesso contesto espo-



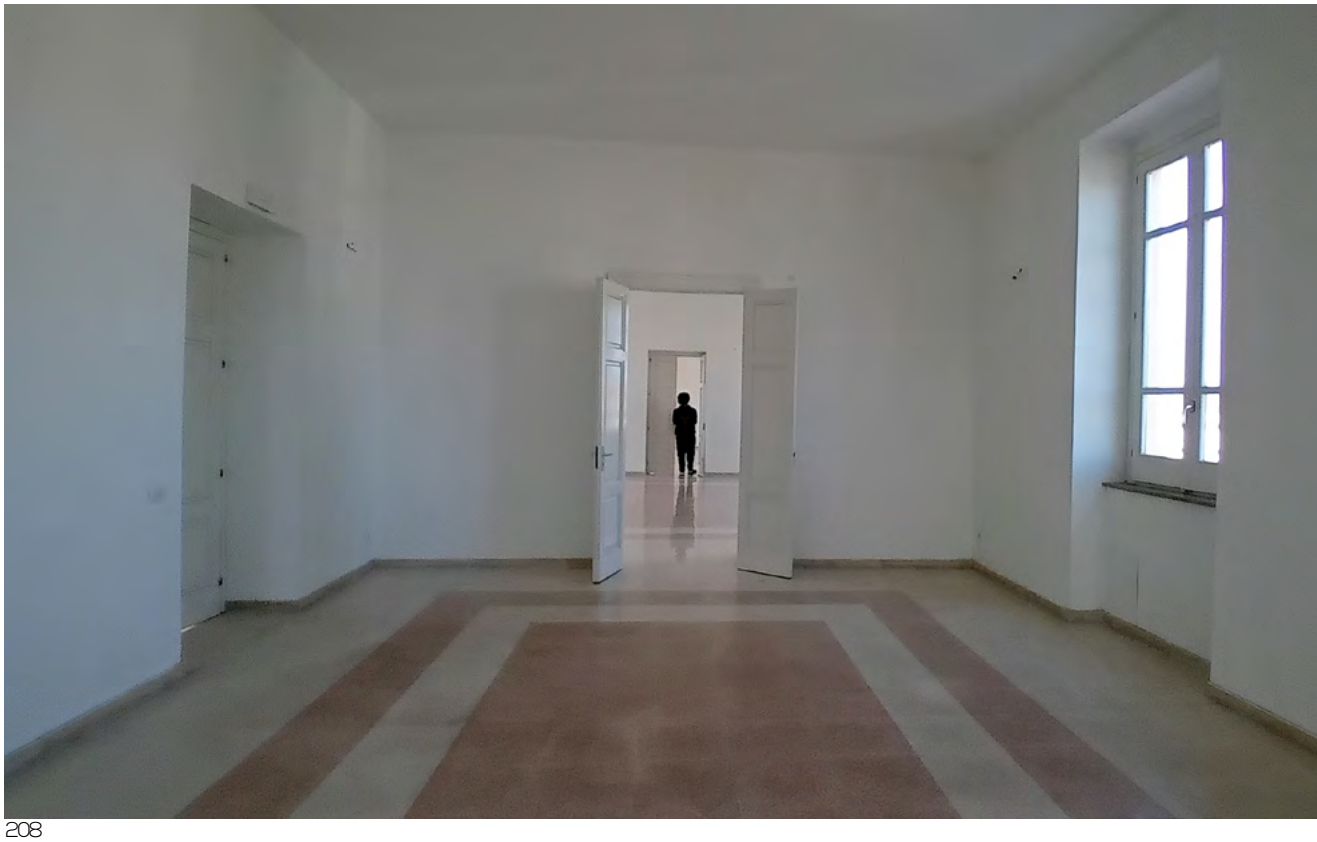
204

205

206



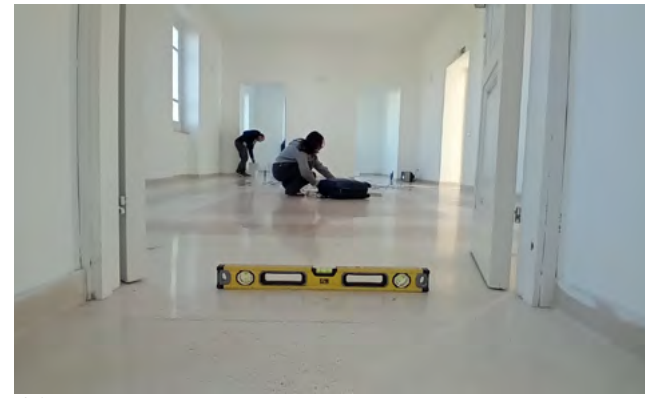
207



208

sitivo di idee, forme, linguaggi, momenti della contemporaneità differenti. Le opere esposte vanno dagli anni Sessanta a oggi, anche per questo tipologie, stili e contenuti sono decisamente articolati.
Il tema, la scatola da riempire con elementi rappresentativi di un *mondo*, attraversa tutti i lavori presentati.
Vere e proprie scatole, edicole, cassetti, retabli, scenari per composizioni stranianti, contenitori di *collage* surreali in tre dimensioni, di oggetti conservati o trovati, i lavori di Pablo Echaurren e Ellen G, Clara Garesio, Enzo Pagano, Marco Zezza, con modi originali rimandano all'opera seminale di Joseph Cornell.
Altre scatole, nella diversità dei materiali e delle tecniche utilizzate, si concentrano sul racchiudere un solo elemento, come nel *Reliquiario Falkenstein* (con un frammento del cancello, oggi in avanzato stato di degrado, della villa "La Saracena" di Luigi Moretti a Santa Marinella) di Francesco Alessandrelli e Katherina Pazienza Gelmetti; il *Sisifo 2.0* di Gianroberto Iorio, congegno analogico, ludico e tragico allo stesso tempo, con cui interagire; le teste prigioniere in gabbia di Gerardo Di Fiore; pesci e volti nelle terrecotte di Giuseppe Pirozzi.
Il teatrino *Paesaggio dell'occhio* di Mario Persico e *La città silente* di Alessandrelli e Pazienza Gelmetti (questa memore delle figurazioni di una stagione fertile per l'architettura italiana del secondo Novecento), sono microarchitetture, esplicite esplorazioni del potenziale immaginale dello spazio dell'oggetto-scatola.
Le opere esposte a parete, dunque nel modo più consueto per un oggetto d'arte in mostra, in realtà propongono interpretazioni inedite del tema, spostando il visitatore verso altri modi di attenzione al senso della scatola come mezzo di espressione: i raggi, come scatole apribili, dell'*Astro catturatore*, quadro di Mario Persico; *La bacheca dell'architetto*, dalla serie delle *Scatoline magiche* di Giuseppe Piccolo, costruzioni architettoniche surreali in ambiente virtuale; la scatola di cartone aperta e spianata come supporto per accogliere un collage di testi e fotografie di un tempo di vita passato da Elisabetta Beneforti a Shangai; e pure i *Bug* di Antonello Matarazzo, contenitori di ritratti fotografici di artisti con insetti che ne violano i volti.
La memoria è il tessuto di fondo comune a gran parte dei lavori giocando, di fatto, un ruolo anche sul senso di opere, come la scatola elettronica sonora, dall'aspetto *vintage*, di Manuel Cecchinato Posadas, marchingegno analogico autocostruito che produce rumori, al tocco delle dita del fruitore. E i libri in scatola, nell'installazione di Domenico Mennillo, anche reclamano un'interazione, un dialogo attivo con il visitatore (vengono in mente le molteplici possibilità del libro-dispositivo di Deleuze e Guattari). Si tratta di fruizioni, oltre la contemplazione, che propongono intervento, elaborazione da parte del fruitore e, quindi, non possono che svolgersi entro il tempo presente dell'agire. Come le scatole che accolgono le giocose *macchine inutili* di Franceschi, che richiedono un'azione del visitatore minima, ma necessaria a innescare una specie di contemplazione dinamica di movimento e rumori.
Tutti noi passiamo continuamente da uno schermo all'altro per buona parte della giornata. I monitor, *scatole* oggi tanto diffuse fino a invadere il quotidiano con immagini molto spesso prive di profondità sono, anche fisicamente, sempre più sottili: il mezzo sempre più si trasforma, da scatolone catodico a scatola laminare per *moving image*. Qui alcuni autori provano

209


210

211

212

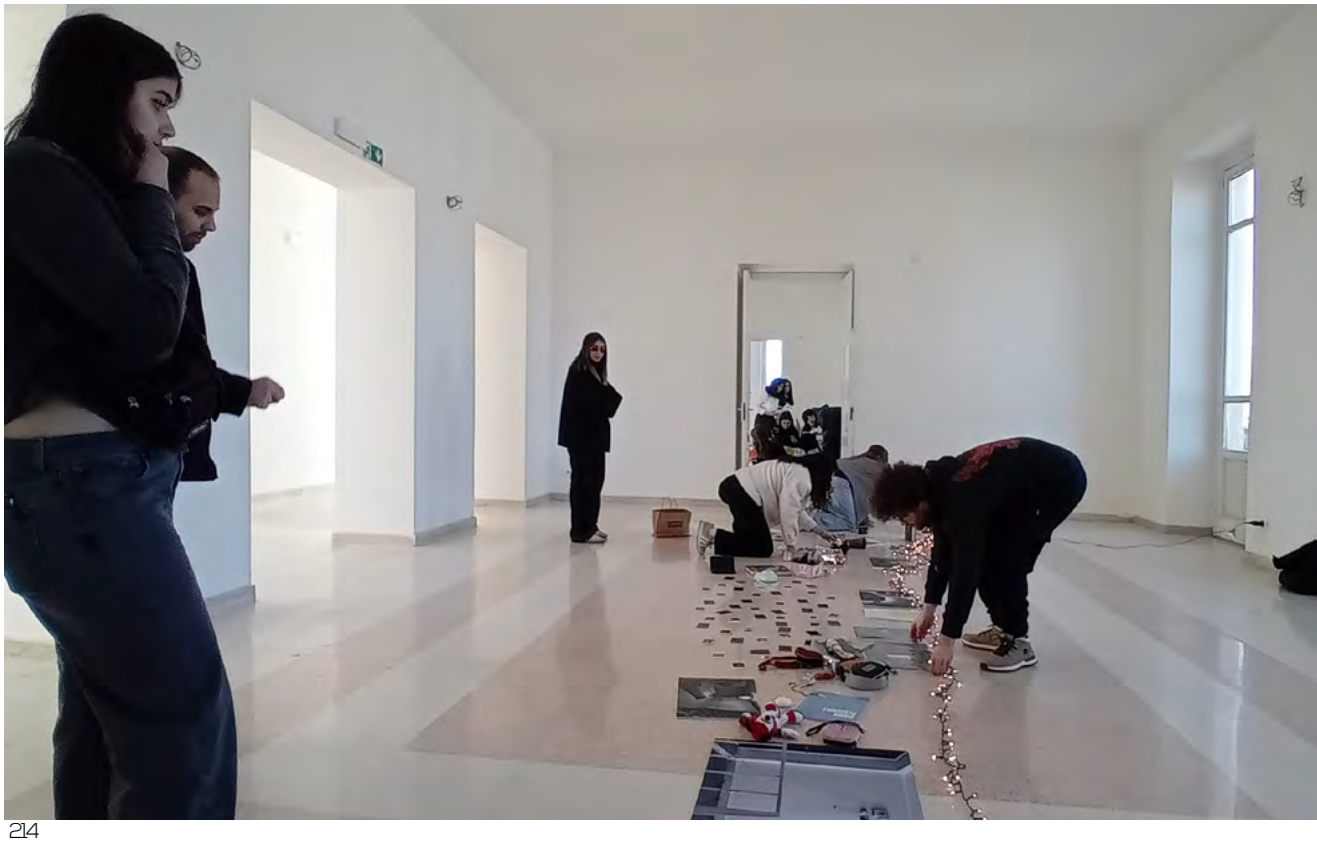
213

a rileggere lo schermo come scatola tecnologica che contiene immagini intense, raccontando, raccogliendo, conservando segni in movimento, con modalità diverse. Il film di Antonello Matarazzo racconta *Pablo di Neanderthal*, presentato nel 2022 al Festival del Cinema di Venezia; il video di Antonella Porcelluzzi, *AEP's BOX*, come sfogliandole da un cassetto, raccoglie in sequenza icone, trattate tutte con uno stesso viraggio, estratte da un immaginario personale; *Scatola Oscura*, un video di Antonello Scotti che registra e conserva le lente micromutazioni percettive di una scatola immersa nel buio al variare di un raggio di luce, nel tempo che passa.
Infinito Non Finito è l'installazione collettiva del gruppo di studenti del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università Vanvitelli.
Nello spazio la trasformazione dell'assetto della composizione è continua, grazie all'invito, degli autori ai visitatori, a riorganizzare in qualsiasi momento la forma a propria discrezione.
La mostra si chiude, come si era aperta, con Il *piccolo fratello* di Ezio Colombrino e W.O.G.S., grande scatola di cartone da imballaggio su *pallet*, completa di regge, che incombe sull'ingresso/uscita: il visitatore può entrare dal retro e, nel buio dell'interno, spiare dal buco di una serratura opere e visitatori; da lì "la mostra si mostra", un cortocircuito fisico e concettuale: un foro su una parete piena, per vedere ed essere visti, per vedere per sentirsi, come in uno specchio interiore, e perciò invisibile.
Nei limiti di un'esperienza espositiva che potrebbe apparire criticamente e metodologicamente inconsueta, questa mostra nel complesso si è posta come piccolo dominio di definizione di uno spazio espressivo contemporaneo, teso tra figurazione e concettuale, tra "tradizione del moderno" e pura sperimentazione.
Le sale dedicate alle esposizioni temporanee, della Pinacoteca provinciale di Salerno a Palazzo Pinto, che hanno ospitato *Mondi in scatola*, sono tutte diverse per forma, dimensioni, illuminazione (naturale e/o artificiale), e quindi per carattere degli spazi. L'allestimento della mostra mette in luce la singolarità degli ambienti attraverso la disposizione di tavoli in acciaio, aggredito dall'ossidazione, di un'unica dimensione, come un'unità di misura. I tavoli poi sottolineano la direzione prevalente degli assi di ogni sala, accompagnando il visitatore tra le opere. Alcuni pezzi sono disposti come terminali prospettici per invitare a seguire il percorso espositivo. I vani di passaggio esistenti sono utilizzati per creare connessioni visive continue e inattese tra le opere esposte. L'altezza, un metro e venti, del piano dei tavoli permette alle opere di "andare incontro" allo sguardo dei visitatori. *L'acier brut*, utilizzato per i tavoli, media tra il carattere segnato dalla stratificazione storica dei muri e la contemporaneità delle opere, facendo irrompere la quotidianità del mondo del lavoro, della vita "di fuori", nella memoria di allestimenti seminali come quello di BBPR per il Museo d'arte antica al Castello Sforzesco[204].

6.8.4. *ad aversa, "living in a box". didattica, architettura, arte, design: una sperimentazione* intra moenia

Am I living in a cardboard box / Am I living in a box / Life goes in circles / Around and around circulation / I sometimes wonder / What's moving underground /... I've found a way... (M. Vere, S. Piggot, 1987)

L'esperienza di Salerno è stata importante per gli studenti, tanto da ispirare una suc-



214

215

cessiva iniziativa dipartimentale di carattere espositivo, *Living in a Box*[205].
Dalle esperienze di didattica del progetto condotte al DADI e dalla mostra "Mondi in scatola" è nata un'esperienza espositiva di carattere sperimentale, completamente altra.
I lavori di Francesco Alessandrelli e Katherina Pazienza Gelmetti, Elisabetta Beneforti, Ezio Colombrino e W.O.G.S., Pablo Echaurren, Gianroberto Iorio, Antonello Matarazzo, Domenico Mennillo, Giuseppe Piccolo, Manuel Cecchinato Posadas, Antonella Eye Porcelluzzi, Antonello Scotti, hanno ispirato una nuova installazione collettiva *in progress*, che qui ha di fatto dato forma alla strutturazione dell'intero allestimento.
Il lavoro modifica l'interno degli spazi della *Biblioteca*, già *Sala del Capitolo* della storica *Abazia di San Lorenzo ad Septimum* ad Aversa, oggi architettura contemporanea di pregio: qui il lavoro degli studenti è divenuto centrale, sempre nel confronto fecondo con le opere di una parte di quegli autori già presenti a Salerno. In questa occasione, quegli stessi oggetti, concreti testimoni della memoria personale di ciascuno studente, hanno dato vita a una nuova installazione *site specific*: in parte accoglievano i visitatori subito dopo l'ingresso in *Biblioteca*, in parte erano disseminati in tutto lo spazio, scaffali compresi, *dialogando* con i libri, e con le opere degli artisti, in una complessa interazione visiva e simbolica, di grande suggestione.
Una biblioteca è una scatola, piena di libri. Qui i libri sono come un flusso che scorre lungo una rampa. Alcune delle opere già presenti a Salerno hanno giocato un ruolo di contrappunto delle scatole bianche e degli oggetti in PLA prodotti dagli studenti e disseminati, su tutti gli scaffali della biblioteca, tra i libri, come a seguito dell'*esplosione* dell'idea stessa di scatola come bacheca.
I libri, e i loro flussi di parole e immagini, *inciampano* in oggetti fisici e immateriali estranei. Sono scatole-scatole, e anche scatole che sono corpi complessi in forma di collage, o frammenti di architetture, o segni sonori, o digitali che si snodano lungo i rami della rampa, originando e finendo sul grande tavolo su cui si poggiano i simulacri di oggetti degli studenti e le scatole bianche, nell'ampio spazio, tutto bianco, del piano di ingresso della biblioteca. I libri si fanno interfaccia tra lavori di autori e le sperimentazioni di studenti, tra storie di vite di tempi diversi che si intrecciano nella simultaneità di uno stesso presente, per provare a decifrarlo, insieme. Nello spazio unico della biblioteca, la mostra è sostanzialmente la messa in atto di un dispositivo conoscitivo[206].

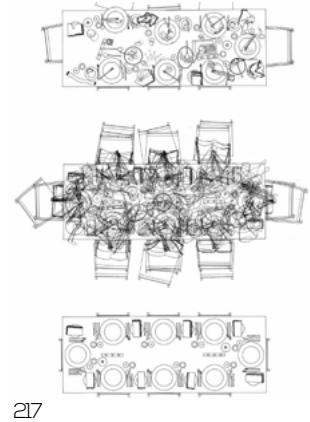
6.8.5. *stessi oggetti, in tre spazi diversi. installazioni come metamorfosi multiple*

Ho riaperto una vecchia credenza / ho rivisto cose dimenticate / tazze bicchieri posate, / sentito l'odore / la compagnia e il loro linguaggio – / rampollano immagini preziose / cari volti, momenti dissolti.
Vittoria Fonseca, 2023

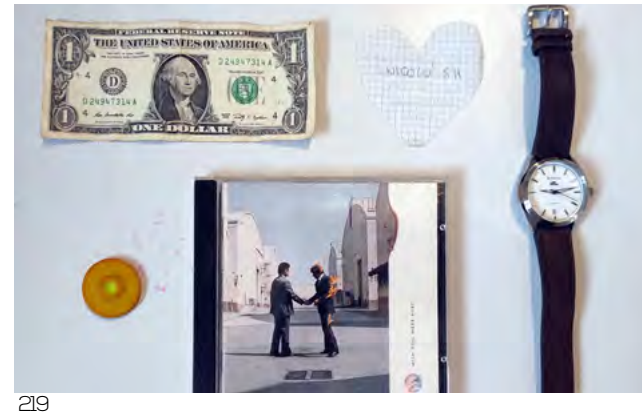
Il *viaggio* di centocinquanta oggetti di affezione in metamorfosi, attraverso luoghi e mutazioni materiali e immateriali.
In architettura lo spazio è un vuoto abitato da persone e oggetti, da governare con un'idea.
La disposizione di oggetti in un vuoto è occasione di ascolto e sviluppo di potenzialità esperienziali che possano rendere, quel vuoto, uno spazio architettonico.
La disposizione è interpretazione concreta, nello spazio, della lettura di un'idea, di *un*

216

218



217

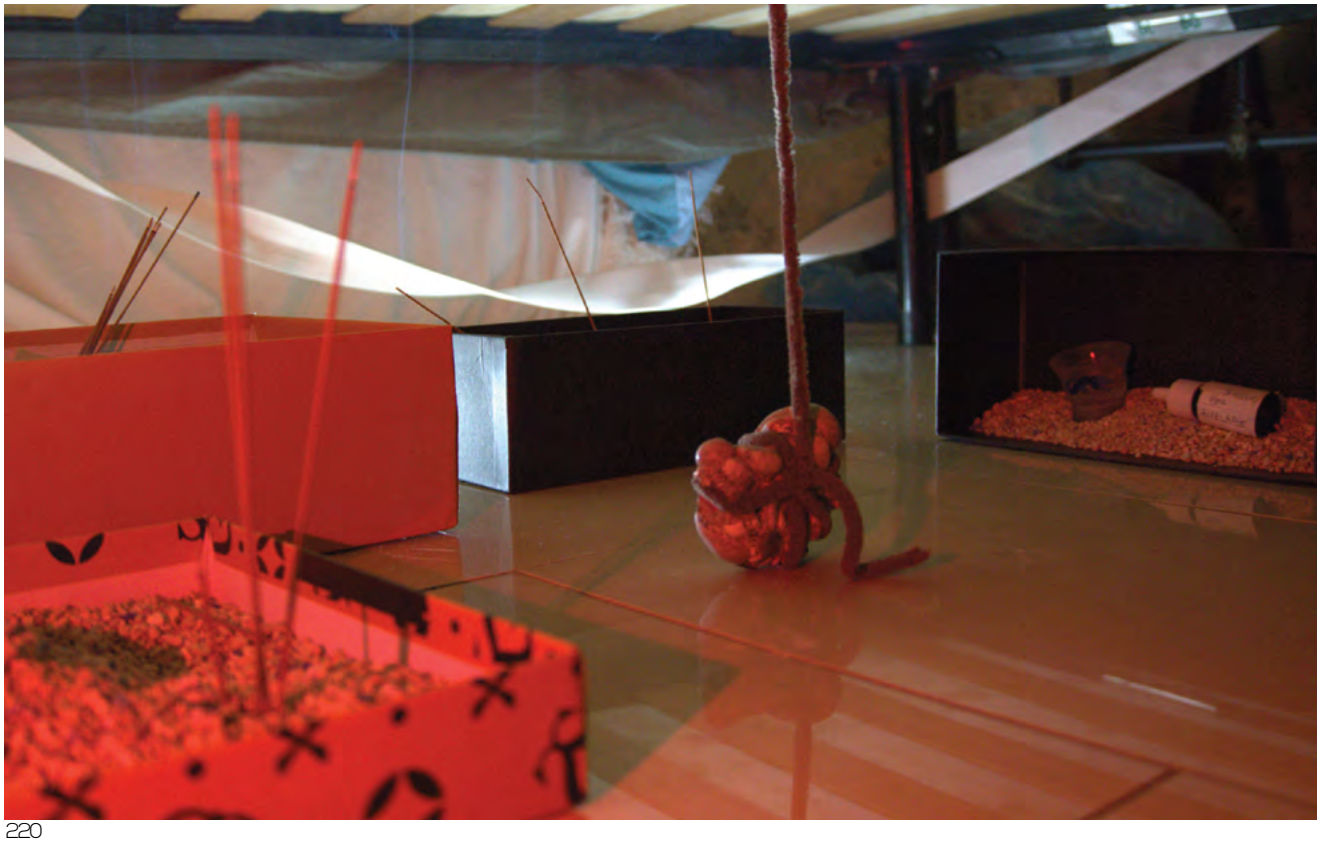


219

concept.
Una mostra è un'idea di architettura raccontata dalla disposizione di oggetti in un vuoto.
Una mostra può diventare scaturigine di una riflessione critica che conduce a un'esperienza di sperimentazione didattica che prenda, essa stessa, la forma di un'esposizione.
Un'aula universitaria del DADI, Abazia di San Lorenzo ad Septimum ad Aversa.
Una raccolta di oggetti personali, disposti in scatole di legno tutte uguali, dipinte di bianco.
Oggetti e scatole cominciano a *vagare* nello spazio dell'aula, tra banchi, sedie, cattedra, finestre per provare a cambiare gli stati percettivi dell'ambiente.
Poi quegli stessi oggetti si tramutano in simulacri in PLA bianco; le scatole bianche restano. Gli oggetti personali tornano nelle case da dove erano venuti.
Scatole bianche e simulacri in PLA si mettono in viaggio.
Un palazzo di stanze: Palazzo Pinto a Salerno. È un museo.
I simulacri in PLA e le loro scatole *abitano* una delle stanze del Palazzo, tutto è disposto sopra due tavoli in acciaio.
I visitatori, invitati da un cartello, spostano i simulacri, tra le scatole sistemate in doppia fila, sul tavolo: la forma della disposizione cambia continuamente.
Altre scatole di forma, colore, natura diversa, composte da artisti e altri autori, *abitano* altre stanze del palazzo.
Scatole bianche e simulacri in PLA si mettono nuovamente in viaggio.
Nell'antica *Sala del Capitolo* dell'*Abazia di San Lorenzo ad Septimum* pareti e arredi tutto è bianco, il segno contemporaneo di una rampa metallica, anch'essa bianca, si avvolge nell'invaso, inerpicandosi dentro l'alto spazio vuoto: è una biblioteca.
Le scatole bianche degli studenti, invadendo il lungo tavolo di lettura al piano terra della biblioteca, dove la rampa inizia la sua salita, sono *overture* e centro concettuale dell'insieme di elementi estranei che modificano temporaneamente la biblioteca.
I simulacri in PLA bianco, sono disseminati sugli scaffali, tra i libri, per tutta la lunghezza della rampa.
I visitatori spostano i simulacri da punto all'altro della biblioteca: la forma della disposizione cambia continuamente.
Una parte di quelle altre opere di forma, colore, natura diversa, che avevano abitato le stanze del Palazzo Pinto a Salerno, *abitano* adesso punti prospetticamente significativi della rampa nella Biblioteca di Aversa, legati dalla presenza rapsodica e mutevole dei simulacri bianchi.

6.9. il museo, casa di case. un'installazione d'insieme nel Museo Nazionale Archeologico dell'Agro Atellano

"La questione dei rapporti tra architettura e arte è entrata nella discussione sui reciproci ruoli e sui differenti linguaggi, come un tema di analisi sulle chiusure e sui limiti, quanto sulle influenze e sull'allargamento... non si tratta qui di ridiscutere il problema delle instabili e controverse relazioni tra i loro territori, operativi e segnici, quanto di evidenziare che l'opposizione si è strutturata in un dialogo, dove l'atto del costruire è comune, mentre lo scopo è, spesse volte, diversificato... La nuova condizione del dialogo, all'intersezione dei due linguaggi, fa crollare la distinzione del concreto vs il sognato, mescola il dentro con il fuori, e l'insieme tra arti e architettura diventa plausibile. Se questo è vero per il museo d'arte, dove il toccarsi arriva spesso a compe-



220

221

222

netrarsi, dove l'arte 'si perde' nel grembo dell'architettura, si può anche ipotizzare e realizzare il contrario, quella di una forza rappresentativa dell'arte che incorpora il fare architettonico, così che si metta in relazione all'oggetto e all'entità artistica"(-Germano Celant).
A conclusione del Corso di Progettazione dei Percorsi Museali che ha portato, per ciascuno studente, alla realizzazione di un'installazione domestica basata su oggetti d'affezione legati alla storia personale, i partecipanti lavorano ad un'installazione d'insieme, come riflesso composito di quelle realizzate nelle proprie case.
Gli spazi della nuova sede del Museo Nazionale Archeologico dell'Agro Atellano, ospitato nell'ex Municipio di Atella di Napoli a Sant'Arpino, architettura significativa dei primi decenni del Novecento, in attesa del trasferimento degli antichi reperti e delle opere d'arte della collezione, accolgono per un giorno, un *happening* fondato su una sorta di archeologia della contemporaneità.
Gli oggetti di affezione scelti da ciascuno, dai cassetti, dalle scatole, dai *secrétaire* dove erano riposti, negli spazi più privati della memoria personale, dopo essere stati esposti nelle installazioni domestiche, *prendono il largo* nello spazio pubblico del Museo, nell'installazione d'insieme. Qui "si vengono a formare catene associative i cui contenuti rivelano l'esistenza di un pensiero comune e di fantasie condivise, ovvero il gruppo come un tutto"[207]. Gli oggetti personali di ognuno, mescolandosi, perdono segretezza dando luogo a un'espressione collettiva di vitalità che nutre lo spazio. Per il tempo dell'installazione l'affezione individuale diventa affezione condivisa.

prologo. un museo pieno, un museo vuoto

Dieci giorni prima della conclusione del corso di *Progettazione dei Percorsi Museali*, gli studenti visitano la sede storica del *Museo Nazionale Archeologico dell'Agro Atellano* in Succivo.
Subito dopo il gruppo si sposta nella nuova sede del Museo, a Sant'Arpino per un sopralluogo[208].

I. *lo spazio vuoto, muto potenziale ideativo allo stato nascente*
Uno studente alla volta esplora gli spazi vuoti del nuovo Museo, da solo, ambiente dopo ambiente, per il tempo che desidera. Gli altri, in attesa silenziosa, restano nell'ampio e luminoso corridoio di distribuzione delle sale.

II. *la linea*
Al termine delle esplorazioni individuali dello spazio vuoto del Museo, gli studenti si mettono tutti insieme all'opera per realizzare, con i propri *oggetti d'affezione*, e alcuni elementi utilizzati nell'installazione domestica, che hanno portato con sé, una linea continua che attraversa tutte le sale.
Ogni studente dispone anche un pannello con una unica fotografia, in bianco e nero, di un punto dello spazio della propria casa, che ha poi ospitato l'installazione domestica.
(L'insieme delle fotografie sorprendentemente sembra documentare punti di una medesima casa).

III. casa di case
Dopo che i partecipanti hanno percorso ed esplorato *La Linea*, tutti insieme si mettono all'opera per realizzare un'unica installazione d'insieme, come una *Casa di case*, che occupa tutte le sale del Museo.

IV. casa di case *in trasformazione continua*

223

224

225

Lo spazio che abitiamo si trasforma continuamente, attimo dopo attimo, anche senza che chi lo abita ne sia consapevole; a volte la trasformazione subisce delle accelerazioni repentine.
Dopo che tutti hanno percorso ed esplorato la *Casa di case*, ogni singolo partecipante trasforma dei punti dell'installazione sui quali non ha agito, durante la realizzazione dell'assetto precedente.

V. casa di case, *dallo spazio alla parola*
Tutti insieme i partecipanti si muovono attraverso l'installazione, documentando il lavoro con fotografie e video. Chi vuole prende la parola, per dire del senso dello spazio del Museo modificato attraverso la disposizione degli oggetti e degli elementi estratti dalle installazioni realizzate nelle proprie case.

VI. casa di case, *ultimo atto*
Una *kermesse* finale, tutti di fronte agli schermi dei portatili allineati lungo una parete, che presentano le immagini dei diversi momenti della giornata, riprese da ognuno dei partecipanti.
Poi ci si riunisce sullo scalone di ingresso al piano delle sale per condividere, in conclusione, il senso dell'esperienza.
Hanno partecipato le studentesse e gli studenti del Corso di *Progettazione dei Percorsi Museali* del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli studi della Campania "Luigi Vanvitelli": Dalila Andreozzi, Simona Angelino, Francesco Pio Autiero, Ilaria Bonina, Federica Carapella, Antonella Castaldi, Salvatore Federico Ceparano, Alessia D'Alessandro, Paola D'Avino, Martina Del Vecchio, Giuseppe Di Donato, Maria Michela Donnarumma, Emanuela Emboli, Moira Esposito, Davide Farinaro, Francesco Fele, Carla Pia Fragliasso, Giuliana Ginti, Nicolò Giovinazzi, Sara Guaglione, Valentina Ianniello, Antonio Leone, Fabiana Mariano, Alessandro Molitierno, Davide Pecovela, Daniela Pollio, Fabiana Angela Raimondo, Emanuela Rocco, Syria Russo, Anna Villano, Ermelinda Volpe.

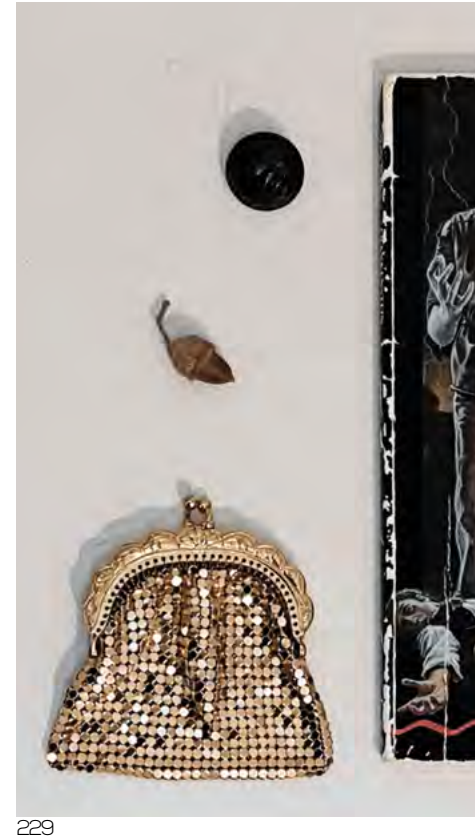
Note

190. Alcune delle visite si sono svolte ai Musei MADRE e MANN di Napoli, all'Archeologico di Baia, al centro storico di San Potito Sannitico, alle Cento Camerelle di Baia, alla Casa Museo Palazzo Mondo di Capodrise http://palazzomondo.altervista.org/casa-museo-palazzo-mondo/?doing_wp_cron=1699462929.3285999298095703125000
Tra gli ospiti che, in anni recenti, hanno dialogato con gli studenti ricordiamo gli interventi di Francesco Alessandrelli, ingegnere, Gianmarco Biele, artista, Marco Casciello, fotografo, Pasquale D'Onofrio, teologo, Raffaella Nappo, artista, Luciano Ricigliano, architetto, Antonello Scotti, artista, Anna Gesualdi e Giovanni Trono di TeatrInGestAzione.
191. All'iniziativa partecipò Mariachiara Baldassarre, neolaureata in architettura.
192. La prima versione formalizzata dell'esercizio è in RM, *Pensare per spazi (per pensare spazi) II. Esercizi per il progetto d'architettura*, CLEAN, Napoli 2012.
193. Antonella Cristiani è *editor* della casa editrice Cronopio ed esperta di letteratura russa moderna e contemporanea, nonché animatrice dell'associazione *Ad alta voce*.
194. L'esercizio sul tema dell'installazione è stato sperimentato nei Corsi per studenti architetti e ingegneri, presso: Università degli Studi di Napoli Federico II, sede di Cava de' Tirreni, Sapienza Università di Roma, Facoltà di Ingegneria, Corso di Laurea in Ingegneria Edile – Architettura, Seconda Università degli Studi di Napoli, sede di Aversa, Facoltà di Ingegneria, Università degli Studi della Campania, sede di Aversa, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, negli ultimi anni, nei corsi di *Progettazione ecosostenibile avanzata* e *Progettazione dei percorsi museali*.
195. Qualche suggestione sul tema: Man Ray, *Oggetti d'affezione*, Einaudi, Torino 1970; su J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, 1968, Bompiani, Milano 1972, si veda V. Codeluppi, *Jean Baudrillard. Il sistema degli oggetti compie cinquant'anni*,

226

227

228



229

https://www.doppiozero.com/il-sistema-degli-oggetti-compie-cinquantanni. Nel 2016, per un'artista contemporaneo una città come oggetto d'affezione, L. Madaro, *Napoli secondo Alfredo Jaar*, https://www.artribune.com/report/2016/02/mostra-alfredo-jaar-napoli-galleria-lia-rumma/.
196. R. Assagioli, *La tecnica delle parole evocatrici*, "Rivista dell'Istituto di Psicosintesi", n. 27, Firenze 2017, pp. 5-7.
197. A. Tinterri, *Gian Maria Tosatti*, video "Appunti d'arte. Spazi e coabitazioni possibili", Società Umanitaria, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=DSlSaW4avtk. Nella videointervista sono trattati diversi temi che interessano l'ideazione di un'installazione, tra gli altri: le caratteristiche dell'installazione nei primi decenni del XXI secolo, le differenze tra arte museale e arte ambientale, la necessità della fruizione percettiva di uno spazio-opera, oltre i concetti che l'hanno generata.
198. Per questo passaggio può essere utile analizzare l'installazione *Wes Anderson – Asteroid City: Exhibition*
https://www.fondazioneprada.org/project/wes-anderson-asteroid-city/
Il regista statunitense, negli spazi dell'ala nord di Fondazione Prada a Milano, ha costruito una sorta di trasposizione nello spazio del suo film. Si ricavano stimoli e suggestioni per il lavoro, anche studiando la *brochure* che fa da guida alla mostra, e dalle recensioni dell'installazione, ad esempio, tra tante altre: https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2023/10/wes-anderson-scenografie-mostra-fondazione-prada-milano/
199. Un esempio di video su un'installazione è quello di Natascha Sadr Haghighian, *Serie Capella # 04. De paso*, https://www.youtube.com/watch?v=qytQHQSDtsY&t=5s
200. Comitato scientifico composto da Francesca Castanò (DADI), Bruno di Marino (Accademia BB. AA. di Roma), Raffaele Marone (DADI), Giuseppe Pirozzi (Accademia BB. AA. di Napoli), Rosanna Veneziano (DADI), Ornella Zerlenga (Direttore DADI).
201. La pubblicazione, in edizione cartacea e digitale (presentata su piattaforme dedicate a studi e ricerche, a diffusione internazionale), del volume *Mondi in scatola* per DADI_PRESS, casa editrice del DADI, documenta opere di tutti gli artisti presenti nelle due mostre. Il catalogo è corredato dai testi degli artisti, da alcuni testi critici e da uno scritto introduttivo e uno conclusivo dei curatori. La ricca documentazione fotografica, che chiude il volume, documenta la complessità dell'allestimento di opere contemporanee in ambienti di grande valore storico.
Il volume è consultabile e scaricabile sul sito web del dipartimento al link:
https://www.architettura.unicampania.it/collane-editoriali/a-research/33-dadi-press/ricerche-di-architettura/840-mondi-in-scatola e sulla piattaforma SHARE Libri, al link:
http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoa-press/catalog/book/631
202. Hanno partecipato gli studenti Martina Cangiano, Maria Delli Paoli, Domenico Di Fuccia, Antonio Ferla, Francesco Gaudino, Federica Guarino, Veronica Laiso, Giovanni Mastantuoni, Giuseppe Panico, Claudia Ruggiero, Michele Santonastaso, Fabio Santoro, Gianluca Sorrentino, Concetta Tessitore, Natalia Turco, docente Raffaele Marone (Composizione architettonica e urbana), "Corso di Laurea Magistrale in Design per l'Innovazione".
203. La sperimentazione didattica nell'ambito del corso di *Progettazione ecosostenibile avanzata* si è inizialmente sviluppata parallelamente alla preparazione della mostra *Mondi in scatola*, dove l'installazione degli studenti del DADI è stata presentata la prima volta.
204. cfr. RM, *L'allestimento del museo al Castello Sforzesco di Milano, tra il pensiero di E. N. Rogers e la pratica costruttiva di BBPR*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", nn. 115-116, 2005.
205. *Living in a Box* è l'evento inaugurale di "Happens in Library", che individua gli spazi della Biblioteca come luogo aperto anche a incontri, mostre, letture partecipate, *promenade* intorno e tra libri e riviste di arte, architettura, design e moda. La mostra, a cura di Raffaele Marone, docente di Progettazione Architettonica, è stata allestita all'interno della Biblioteca del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, nell'Abazia di San Lorenzo ad Septimum, Aversa nell'ottobre 2024. Segreteria organizzativa: Alessandra Clemente, Phd Student, Carmen Cecere, Phd Student.
Allestimento: Raffaele Marone, con la collaborazione degli studenti DADI Antonio Ferla, Francesco Gaudino, Luigi Benedetto Izzo, Giovanni Mastantuoni, Gianluca Sorrentino. Grazie al personale della Biblioteca del DADI: Leandro Cerrito, responsabile e Gennaro Agozzino, Fortunato Allegro, Itala Del Noce, Riccardo Russo, Vincenza Spierto.
206. L'iniziativa è stata aperta da un incontro pubblico di inaugurazione al DADI. Inoltre, durante l'esposizione si è svolto l'incontro con Cherubino Gambardella, progettista della Biblioteca DADI,

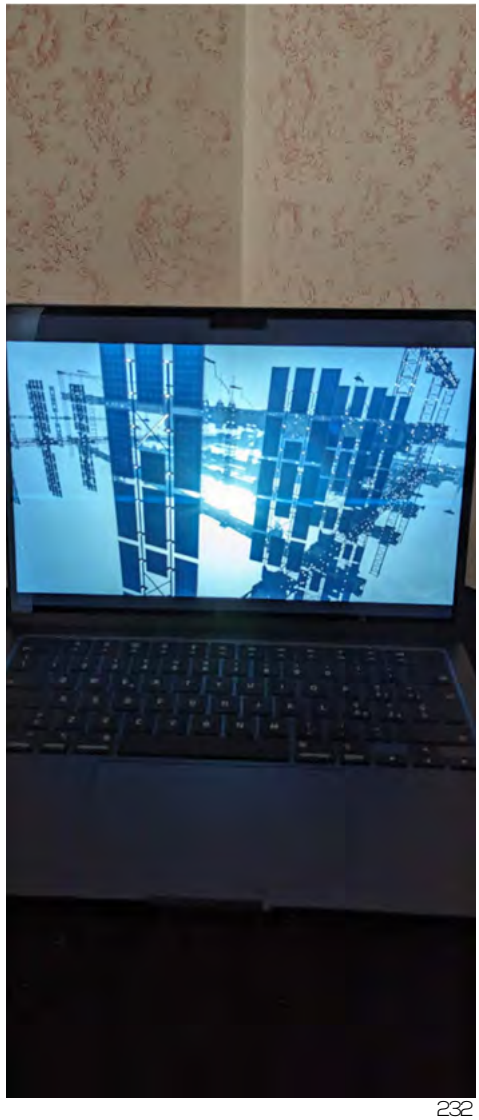
che ha presentato gli spazi in una visita guidata, e Antonello Matarazzo, artista presente alla mostra, che ha introdotto la proiezione di sue opere visuali. L'incontro si è arricchito di una discussione con gli studenti e il pubblico presente, ricca di spunti di riflessione.

207. Cfr. qui in 5.1. *ideare un'installazione: la tecnica delle libere associazioni per analogia.*

208. Grazie alla visione aperta e generosa del dott. Mario Cesarano, Direttore del *Museo Nazionale Archeologico dell'Agro Atellano* che, a febbraio 2026, ha reso possibile agli studenti un'esperienza unica: occupare con i reperti di personali archeologie le sale di un edificio, di fatto già Museo, ma ancora vuoto.

230

231

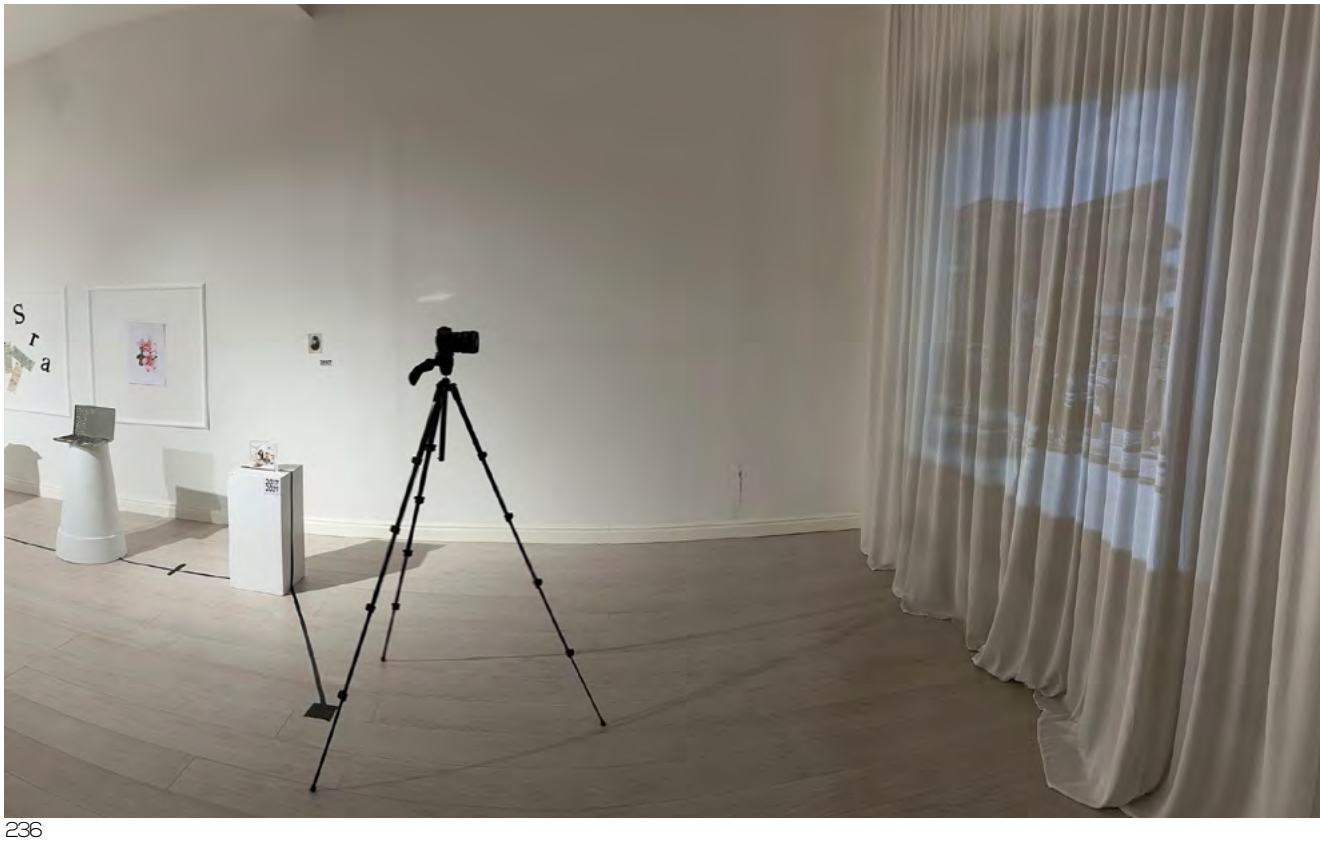


232

233

234

235



236

237

238

Le immagini

[*Mondi in scatola*, Mostra, Pinacoteca provinciale, Salerno 2024]
• 187-192. L'allestimento nelle sale di Palazzo Pinto

[*Living in a Box*, Mostra, Biblioteca DADI, Aversa 2024]
• Visitatori alla mostra
(foto 193-195, 197, 203 di Pino Miraglia; foto 200, 202 di Lisa M. Neri; foto 201 di Sofia Marone)

[DADI, Corso di Progettazione dei Percorsi Museali, 2025-2026, *Casa di case*, Museo Archeologico Nazionale dell'Agro Atellano, Sant'Arpino (nuova sede), 2026]
• 204. In visita al Museo Archeologico Nazionale dell'Agro Atellano, Succivo
• 205.-215. A lavoro nella nuova sede del Museo a Sant'Arpino (foto 213 di Antonello Matarazzo)

[DADI, Corso di *Progettazione dei Percorsi Museali*, 2025-2026]
• 216. Antonio Leone
• 217. Emanuela Rocco
• 218. In aula, *L'insieme degli oggetti di affezione, all'inizio* (foto di Antonio Leone)
• 219. Nicolò Giovinazzi
• 220. Ermelinda Volpe
• 221. Sara Guaglione
• 222. Emanuela Rocco
• 223. Moira Esposito
• 224-225. Daniela Pollio
• 226. Maria Michela Donnarumma
• 227. Emanuela Rocco
• 228. Daniela Pollio
• 229. Valentina Ianniello

[DADI, Corso di *Progettazione Ecosostenibile Avanzata*, 2023-2024]
• 230. Annamaria Del Prete
• 231. Mariangela D'Errico
• 232. Vincenzo Di Iulio
• 233. Maria Giovanna Florio
• 234. Rocco Capasso
• 235. Luigi Tufano
• 236. Michele Ranieri
• 237. Antonio Chianese
• 238. In aula, *A lavoro con Gianmarco Biele*, artista

7. paris place mazas, un'architettura d'insieme.
un racconto su dei semi gettati nello spazio di domani

Una domanda iniziale, preparando un percorso di lavoro da proporre agli studenti di Master dell'*École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine* per il Workshop internazionale *La Pensée mise en Œuvre*: quale "pensiero" per quale "messa in opera"?
In architettura, il pensiero è volto a formare un'idea di spazio, una poetica. Dunque, quale pensiero, l'idea di spazio, la visione di architettura del docente, oppure le idee allo stato embrionale di un gruppo eterogeneo di studenti, vitalissime quanto proteiformi?
Considerato il tempo a disposizione, una settimana, per conoscere gli studenti e guidarli nel lavoro progettuale e costruttivo di un *kiosque* in Place Mazas, come richiesto dal programma, sembrava appropriato disegnare un manufatto da realizzare attraverso operazioni elementari di assemblaggio degli elementi in legno forniti dall'organizzazione.
Sostanzialmente, si sarebbe trattato di portare a Parigi un progetto definito fino a un certo punto, lasciando dei margini d'interpretazione agli studenti, che avrebbero potuto completarlo nei giorni del lavoro comune; molti di loro avrebbero così sperimentato, per la prima volta, la pratica costruttiva. In genere, quel che manca agli studenti di architettura è la partecipazione in prima persona a una costruzione vera e propria, il tema del Workshop risultava dunque decisamente attuale.
Durante lo studio preparatorio, man mano che si avvicinava l'inizio, si andava maturando la necessità di focalizzare il lavoro su alcuni temi che forse, solo in un'occasione speciale come questa, potevano essere incrociati e approfonditi: la ricerca di uno spazio "esaltato", con la proposta agli studenti di dare centralità nell'atto di costruire, agli aspetti percettivi e, quindi, emozionali; la costruzione come "arte d'insieme", provando a mettere in luce il potenziale di gioia che il *fare spazio insieme* detiene in sé; una "riflessione costruita" sul tempo dello spazio abitato, come susseguirsi di cicli continui di costruzione e distruzione.
A un certo punto della progettazione del percorso pedagogico emerse la necessità di proporre un'esperienza che andasse oltre il coordinamento di un gruppo di studenti nella realizzazione di un manufatto, cercando un modo per propiziare il contatto quel particolare stato mentale, e relativa disposizione d'animo, che si può provare a costruire spazio per abitare, mentre lo si immagina, e insieme ad altri.
Fu così abbandonata l'idea di disegnare un padiglione da far realizzare agli allievi, per il quale erano anche iniziati dei test di costruzione; il lavoro avrebbe dovuto assumere una natura più decisamente sperimentale, in un certo senso performativa.
Ripensando al tema del Workshop, quindi alla relazione tra "pensiero" dello spazio e sua "messa in opera", venne delineato una sorta di "stato di fatto" concettuale, che potesse descrivere la condizione iniziale in cui si sarebbero trovati i partecipanti, allievi di un Corso di Master, dunque nei passaggi finali della formazione in architettura, quindi avendo assunto la massima preparazione *scolastica* nella progettazione architettonica. Non avendo pressoché alcuna esperienza di realizzazione 1:1 di un manufatto, allo stesso tempo si trovavano prossimi, in un certo senso, al "grado zero"

239

Gli studenti: Fatima-Zahra Ammor, Aicha Ben Mansour, Lucie Berard, Paul Brulé, Alix Chaput, Léon Comte, Olivier de Montbron, Paolo Di Maria, Théo Diverrès, Mathieu Etienne, Elodie Ferreira, Alexandra Gruffaz, Alex Harrif Danon, Kitiyavirayuth Heang, Stanislas Jacot, Théo Khalil, Sujin Koh, Rémi Moreira, Victor Mesguich, Dylan Pereira, Barbara Pereira Baptista, Judith Pierret, Elsa Sandevoir, Artemi Stefanopoulou, Aurélie Terrien, Grégoire Vizzani.

del costruire con le proprie mani.
Il lavoro al Workshop avrebbe dovuto restituire l'esperienza della ricerca di un punto di equilibrio tra quei due stati della conoscenza, attraverso due percorsi paralleli che si avvicinano più volte, fino a incontrarsi alla fine, restituendo l'interezza dell'esperienza fatta nel tempo del Workshop.

7.1. a parigi, il primo giorno. le premesse

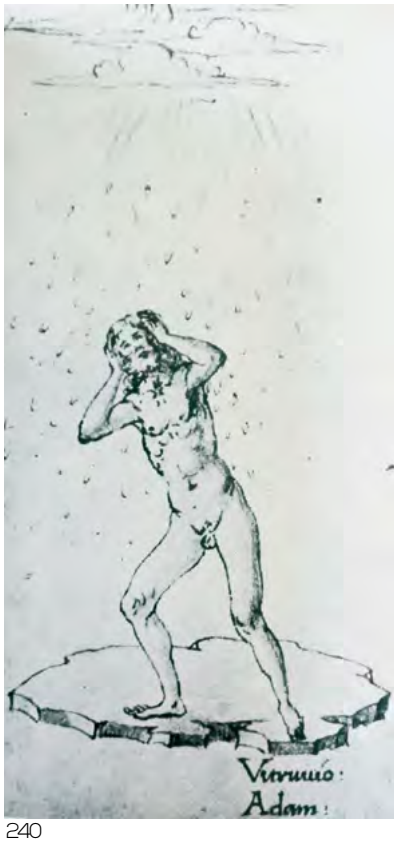
L'inizio del Workshop prevede un confronto tra i docenti responsabili dei sei gruppi attraverso *lecture* che introducano la ricerca teorica e progettuale di ognuno degli invitati. Poi sarà il momento dell'incontro dei docenti con i propri studenti.

7.1.1. *la mattina. la lezione introduttiva: "abita! the joy of 'exalted' architecture"*

Alle conferenze di presentazione, presenti i docenti Colin Cathcart, Santiago Cirugeda, Marcos Coronel Bravo, Guilherme Lassance e Francesco Magnani e l'insieme degli studenti, circa duecento, partecipanti al Workshop, con l'intervento "ABITA! The Joy of 'Exalted' Architecture" descrivo, in modo sintetico, i caratteri di un approccio all'architettura da sempre basato sulla centralità degli aspetti percettivi ed emozionali dello spazio che abitiamo.

7.1.2. *il pomeriggio. la struttura del lavoro di gruppo*

In aula, dopo le presentazioni, illustro agli studenti del gruppo la struttura che daremo al lavoro. Il programma si svolgerà su due diversi piani, in un travaso continuo di conoscenze: l'"Atelier Progetto", in un'aula al mezzanino dell'edificio della Scuola, dove si svilupperanno dei progetti, secondo modalità consuete per degli studenti di progettazione architettonica, una sorta di *comfort zone* dove, divisi in cinque gruppi, lavoreranno a cinque diverse proposte per il sito di Place Mazas, basate sull'utilizzo di cinquanta murali in legno forniti in dotazione dall'*École*, disegnando ogni gruppo un propria proposta di spazio di riparo, alla scala 1:20.
Contemporaneamente si attiverà l'"Atelier Costruzione", nella Hall della Scuola, un'area di sperimentazione, a cui parteciperanno, tutti insieme, i trenta studenti, utilizzando i cinquanta murali in legno, lunghi cinque metri, iniziando lì la costruzione, per poi concluderla in Place Mazas.
La costruzione avverrà in assenza di un progetto predefinito, disegnato. *Costruire-pensando*, nello stesso tempo, la forma da realizzare, permetterà di concentrare ogni momento l'attenzione sul vivere fisicamente, pesi, grane, testure, elasticità e rigidezze, direzioni di sviluppo, forme, equilibri, stabilità, statica e, non ultima, la gestione fisica ed emotiva con gli altri studenti all'opera, tutti insieme. Dunque, l'atto di costruire come esperienza pienamente fisica, sensoriale, emozionale, con i gesti del corpo in connessione continua con la mente che idea, valuta, decide, ordina, si relaziona con gli altri.
Alla fine, il riparo costruito nello spazio urbano sarà materializzazione del punto di incrocio tra la pratica progettuale, sviluppata dai cinque gruppi alla scala 1:20, e l'esperienza della realizzazione 1:1.
Nel corso delle giornate di lavoro gli studenti si scambiano più volte i ruoli di progettista e costruttore, spostandosi dall'aula dell'"Atelier di Progetto", alla grande sala dell'"Atelier di Costruzione".



240

241

242

7.2. il secondo giorno. il sito e la proposta dei temi della sperimentazione progettuale

È il momento dell'offerta, agli studenti partecipanti, di una strategia di lavoro e dei presupposti teorici su cui essa è fondata, di una prima presa di contatto fisico con lo spazio su cui sarà realizzato l'intervento, e del primo contatto *guidato* tra i membri con l'intenzione di creare, prima possibile, legami solidi tra persone.

7.2.1. *la mattina. una videoperformance*

Il lavoro inizia con una performance collettiva. L'appuntamento è la mattina nel punto che abbiamo scelto per lavorare in Place Mazas, quello più a nord, l'area triangolare che si trova all'angolo di Boulevard de la Bastille con Quai de la Rapée e affaccia, da un muretto, sulla darsena del Port de Plaisance de l'Arsenal, sulla Senna.
Lungo il lato di Boulevard de la Bastille tracciamo una linea dritta lunga una quarantina di metri divisa in trenta postazioni. Senza spiegazioni di natura teorica chiedo che ogni studente compia una rotazione di 360° su sé stesso, riprendendo l'intorno con la camera del proprio smartphone, per ottenere un insieme di trenta clip girate, in contemporanea, da punti di vista appena diversi. Il montaggio restituirà una visione collettiva dello stesso sito, alla stessa ora. Nei pochi minuti della silenziosa azione collettiva, tra i rumori della strada, qualcosa di forte e profondo accade quella mattina tra tutti noi.

7.2.2. *sul fare performativo*

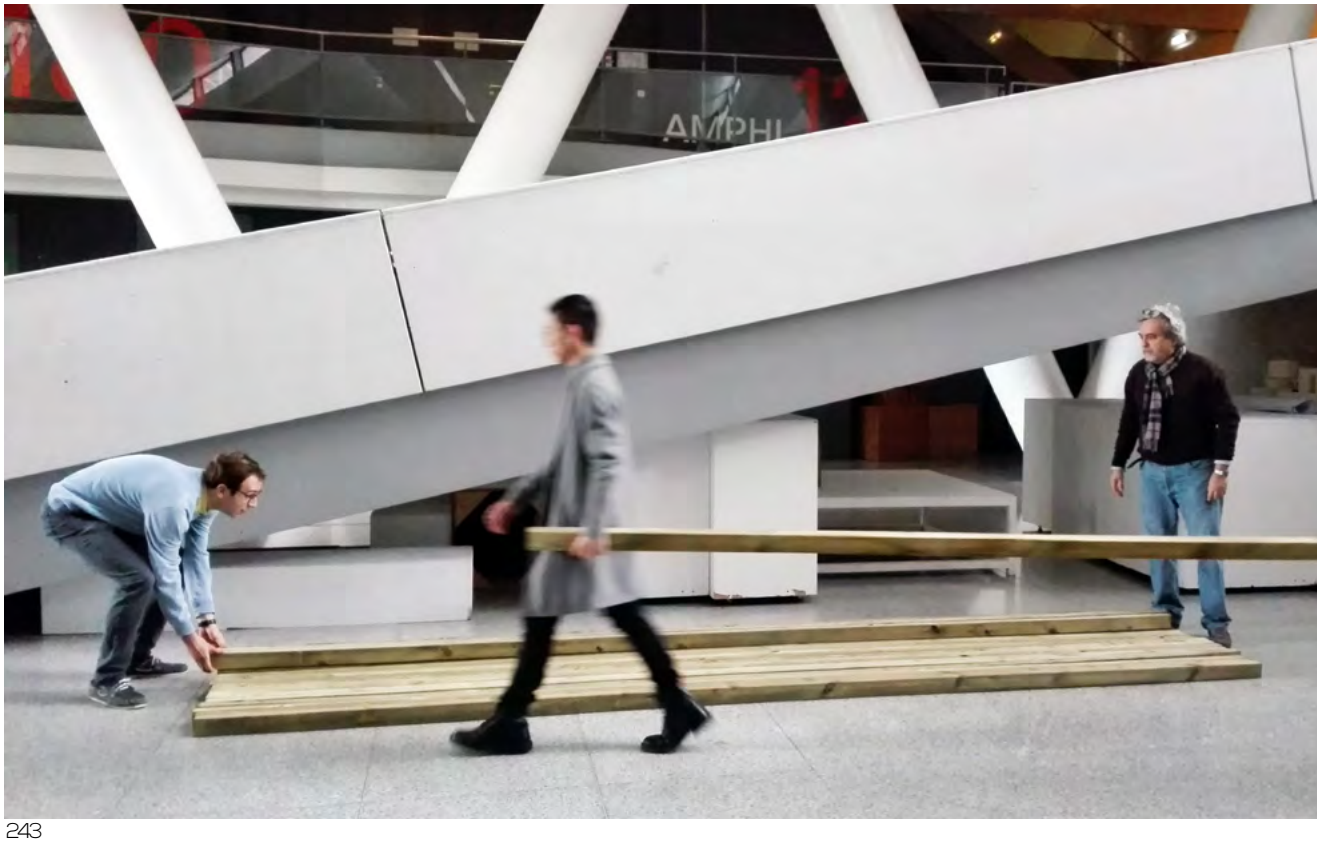
Il fare performativo, quando è praticato in forma collettiva, introduce una componente di tipo, in un certo senso, sacrale *al lavoro comune. Agire insieme, per eseguire operazioni condivise come in forma rituale, ha il potere di far passare in secondo piano un eventuale scopo pratico, creando subito un legame profondo tra i partecipanti alla performance. In questo senso, lo stesso lavoro di costruzione d'insieme può tendere ad assumere un carattere performativo.*

7.2.3. *il pomeriggio. "exhalting urban space: a shelter in paris. to inhabit as art d'ensemble"*

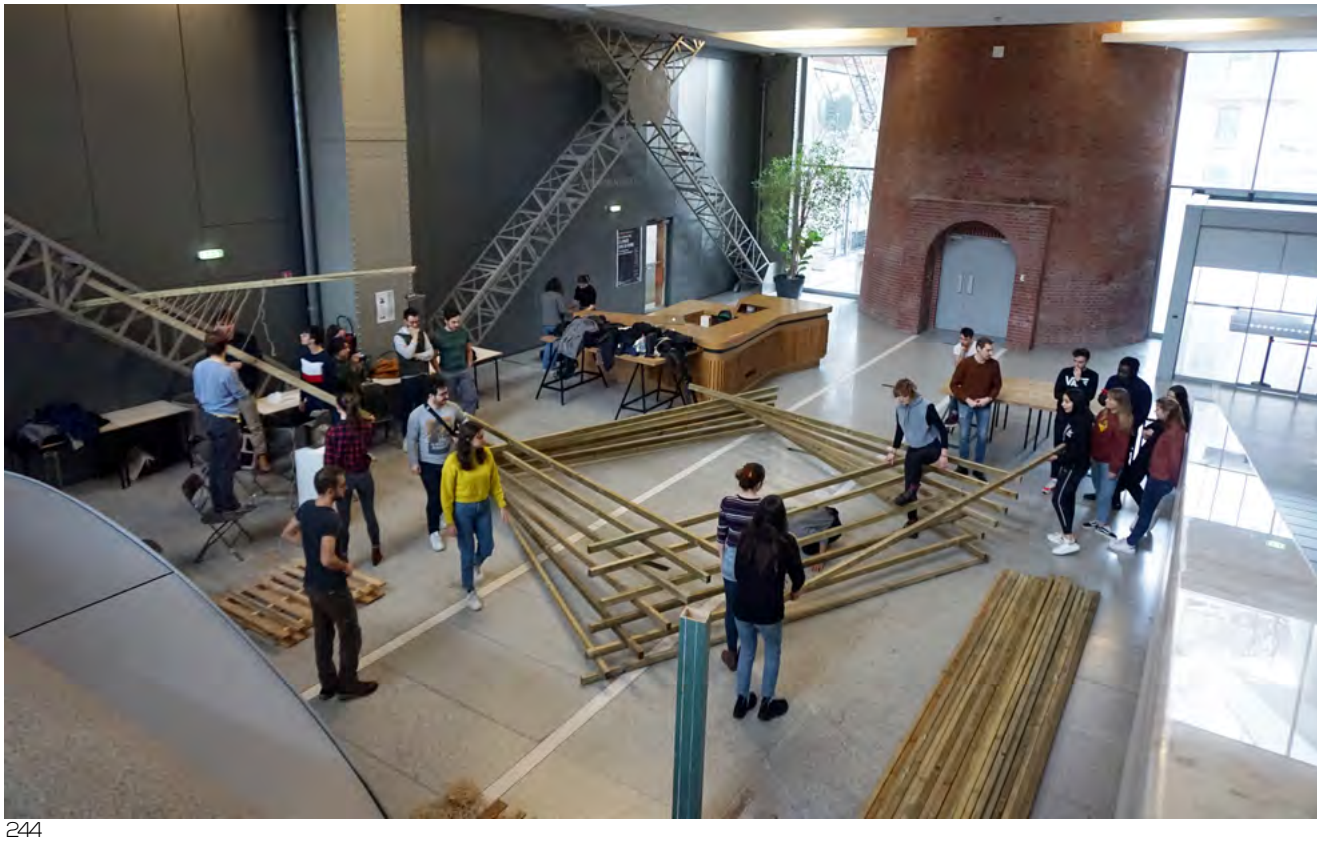
Rientrati a Scuola, in aula illustro agli studenti del mio gruppo i presupposti teorici sui quali si fonderà il lavoro, con un'introduzione di carattere generale dal titolo "Exhalting Urban Space: A Shelter in Paris. To Inhabit as Art d'Ensemble". La costruzione come pratica conoscitiva è occasione di riflessione sull'abitare contemporaneo.

7.2.4. *una premessa immaginale al lavoro del gruppo*

Per iniziare propongo un'immagine concept doppia: "Studies about a Home for a Stylite / Megalopolis of Stylites" e una frase: "Architecture comes back to the words that built" e poi quattro Inspiring Pictures, *senza alcun commento, come base immaginativa su cui fondare il lavoro: una foto di Flaviana Frascogna da una performance di Elisabetta di Terlizzi, per Altofest IX (Anna Gesualdi / Giovanni Trono, direzione artistica – Loretta Mesiti, dramaturg); "I want to be a Gentleman", installazione / performance del 2000, di Lu Chunsheng; Yves Klein, "Senza titolo", monocromo blu (IKB 3), 1960; Michelangelo Buonarroti, "Pietà Rondanini", 1552–1564, nell'allestimento di BBPR al Castello Sforzesco di*



243



244

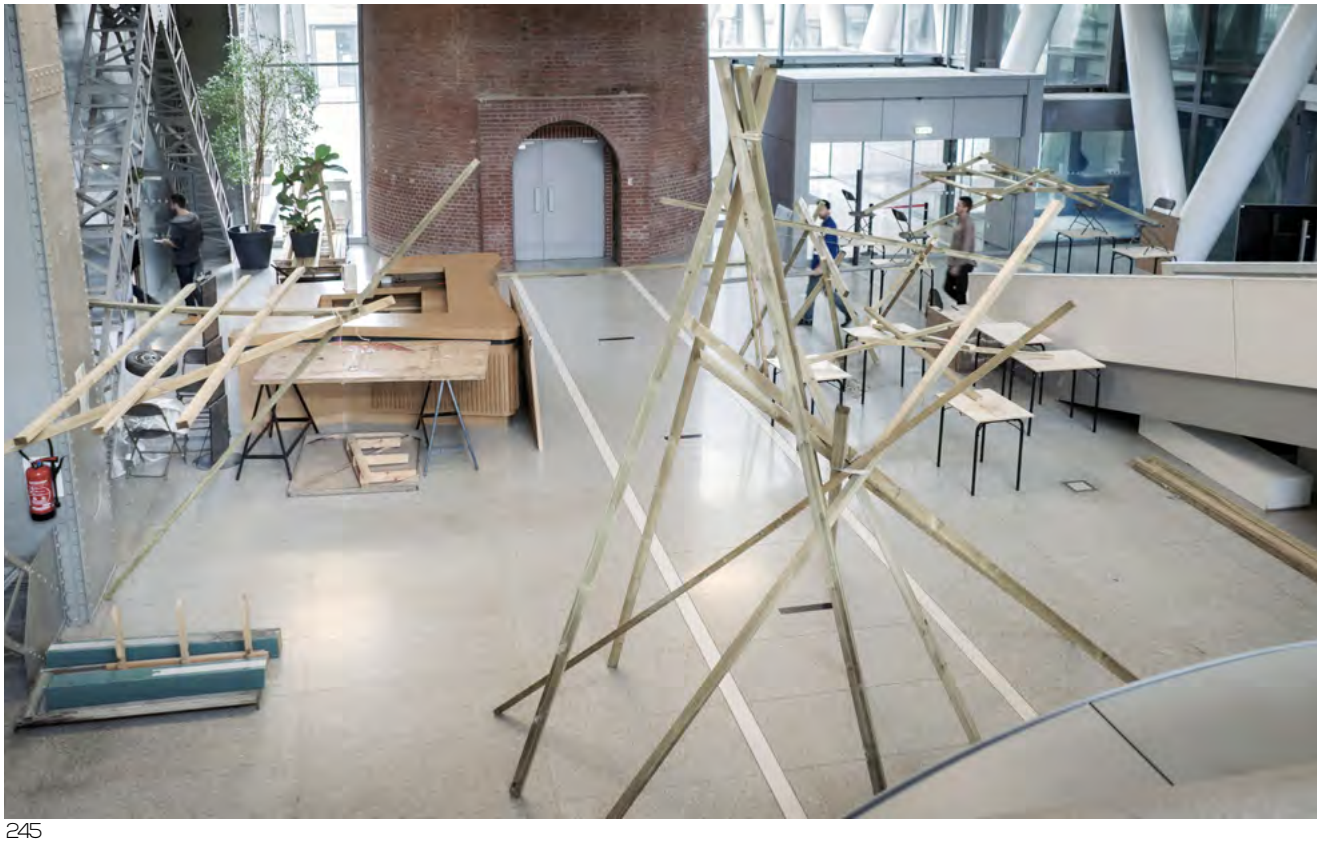
Milano, 1956.
Un primo obiettivo dell'"Atelier Costruzione": scriveremo il flusso di pensiero per mezzo dello spazio abitato, come accadde nel Merzbau *(1933) di Kurt Schwitters, qui un flusso individuale / collettivo. L'obiettivo finale comunitario si raggiungerà passando per obiettivi individuali e di gruppo, con un lavoro che, oltre le polarità individuate all'inizio, alto grado di formazione nella cultura architettonica / grado zero della pratica di costruzione, attraverserà temi dicotomici, per generare tensione conoscitiva: progetto / costruzione; scultura / architettura; forma compiuta / forma aperta; formale / informale.*

7.2.5. *sperimentare l'origine. come una "casa di adamo in paradiso"*

*Nel tempo dell'ingegnerizzazione dell'architettura, del rendering, del BIM, della realtà aumentata… rivivere le origini profonde dell'abitare può accadere costruendo un semplice riparo dagli elementi naturali: "*la casa di Adamo in paradiso*" senza, però, più un paradiso. Il riferimento diretto è al seminale testo* La casa di Adamo in paradiso *che Joseph Rykwert pubblicò nel 1972.*
Per favorire l'immersione in uno stato immaginativo che propizi la ricerca delle origini, leggiamo il racconto immaginario di un giovane vissuto nel 4000 a.C. che narra vicende del suo quotidiano con le poche parole di cui dispone, e la capacità assolutamente elementare di costruire metafore, un passo da "Il maiale di Mag", primo capitolo de La voce del fuoco *di Alan Moore, straordinario quanto inconsueto romanzo del 1996.*
"Io guarda ora in sopra di me. Cielo è pieno di bestie di cielo e lassù loro è sola mandria grigia che corre da lato di mondo ad altro lato di mondo… Il sole fa cammino alto in sopra di noi e bestie di cielo corre avanti, tutte in-paura che lui può scalda e fa di-viene loro più niente, solo cielo… Buio è viene mentre io sta siede tutto che coglie, che ora io non vede più bestie di cielo, ma vede piccoli occhi di loro che fa luce in sopra, in alto di buio… D'altro lato di fiume, sole è con male, mentre viene giù in sol-che-scende. Io coglie che tutte bestie di cielo prende e taglia lui, per che sangue ora cade in sopra di loro e tutto cielo di-viene pieno di sangue. Io mette ad ascolta forte forte per sente rumore di male di sole, ma lui è tanto lontano che non fa rumore".

7.2.6. *"action building": come primitivi contemporanei*

Il disegno dell'uomo che si protegge dagli elementi con le sole proprie mani, tracciato dal Filarete per il suo Trattato *(1460-64), lascia immaginare il gesto originario che ha segnato la nascita dell'atto di costruire, rivelando all'uomo primordiale l'assoluta necessità di procurarsi un riparo. Quell'immagine si può considerare il punto di partenza, il concept del nostro Atelier doppio, "Costruzione" e "Progetto". Costruire un riparo senza un progetto disegnato, con solo quel che c'è di disponibile al momento, usando il proprio corpo, le proprie mani e pochissimi utensili, questo il programma. Questo modo di lavorare lo abbiamo definito "action building" (nel n. 37 di "Lotus International" del 1983, un articolo su un'opera di Álvaro Siza era intitolato "Action building").*
Il riferimento primo è a manufatti di fortuna costruiti per soddisfare necessità elementari, realizzati da uomini di oggi, privi



245

246

ormai della sapienza storica che nei secoli ha prodotto l'architettura spontanea. Gli studenti costruiranno, in un certo qual modo come dei primitivi contemporanei. O come costruiva Jon Pylypchuk, artista in "Press a Weight through Life, and I Will Watch this Crush You", opera del 2007. Nella pedagogia dell'architettura, l'esempio del genere più celebre è costituito dai ripari costruiti negli anni, nel deserto dell'Arizona dagli studenti di The School of Architecture at Taliesin, *fondata da Frank Lloyd Wright nel 1932, lì ogni studente costruiva il proprio riparo, ma sulla base di un progetto disegnato.*
L'"action building" non è comunque autocostruzione nel senso generalmente dato a questo termine. Si tratta piuttosto di un lavoro sull'atto di costruire come prassi originaria, che affonda le radici nel profondo di chi la pratichi.
"... Stabilì che la casa venisse costruita in un giardino di sua proprietà, fuori porta, in bellissima posizione. Egli dunque acquistò tutto il materiale necessario e lo fece portare sul luogo... Non aveva parlato con alcun architetto, non aveva tracciato alcuna pianta. Un bel giorno però andò da un bravo capomastro di H. e lo pregò di trovarsi l'indomani all'alba nel giardino, con operai, garzoni, manovali ecc. per costruire la casa. Naturalmente il capomastro chiese la pianta della costruzione e si meravigliò non poco quando Krespel rispose che non ve n'era bisogno e che tutto sarebbe andato a posto come doveva andare".
E.T.A. Hoffmann, Il consigliere Krespel *(1819)*
Costruire un manufatto senza un progetto disegnato, con solo quel che c'è di disponibile al momento, nell'intorno, usando il proprio corpo, le proprie mani e pochissimi utensili. Questo modo di lavorare lo abbiamo definito "Action Building".

Agli studenti è distribuita una cartella di file, *Sketches of Thought*, con stralci da alcuni testi di riferimento. Poi, divisi in cinque gruppi, si mettono al lavoro nell'Atelier Progetto, in un'atmosfera di grande concentrazione.

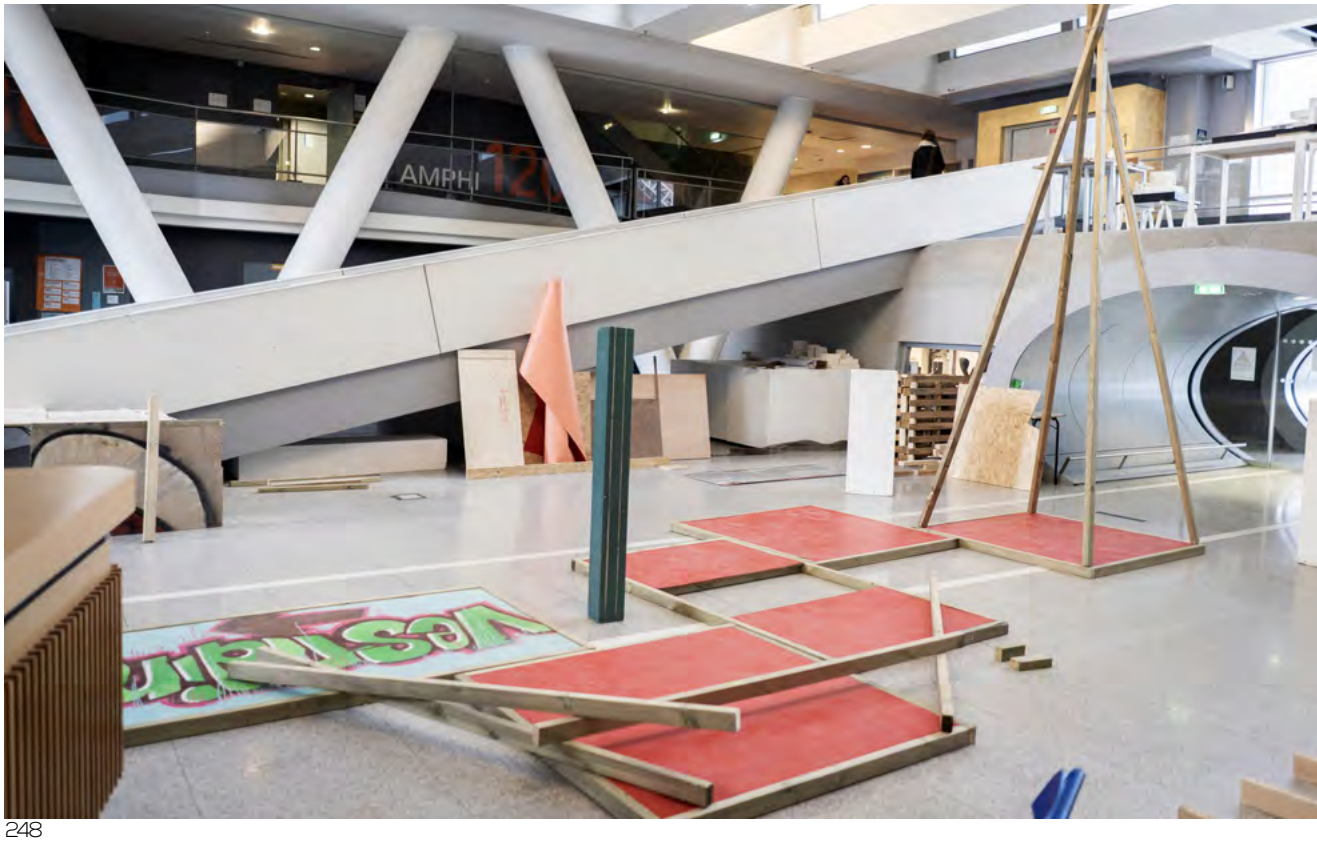
7.3. il terzo giorno. la costruzione inizia

Il lavoro comune entra nel vivo. La costruzione deve iniziare: si prendono materiali e utensili disponibili, si visita il laboratorio di falegnameria e, soprattutto, si prende confidenza con lo spazio dove si lavorerà fino a quando le condizioni metereologiche poi permetteranno di spostarsi all'aperto, a Place Mazas.

7.3.1. *la mattina. costruzione atto I: un riparo collettivo*

Al mattino, in "Atelier Costruzione", con tutti insieme gli studenti del gruppo, la seconda performance collettiva: una *processione* continua di coppie di studenti sposta, uno per volta, i cinquanta murali in legno in dotazione, dal luogo di deposito all'esterno dell'edificio della Scuola, fino allo spazio destinato all'"Atelier Costruzione", l'ampia e alta Hall dell'*École*, formando una catasta ordinata con grande cura.
Subito dopo tutti ci portiamo in un'area coperta in uno dei cortili, dove sono ammassati diversi materiali destinati a discarica. Scegliamo un po' di cose da portare all'interno come "materiali da costruzione". Poi finalmente la costruzione ha inizio, senza alcuno schizzo o piano disegnato, come previsto. Il riparo che ne risulterà sarà un flusso continuo di pensiero architettonico

247



248

che si materializza nello spazio abitato.
Per questa fase iniziale chiedo di non tagliare né inchiodare i murali per costruire uno spazio, ma solo di sovrapporli, accatastarli. I ragazzi si mettono all'opera, parlano molto tra loro, ma non ci sono discussioni accese, nessun contrasto, il lavoro procede con una continuità e rapidità sorprendenti. In meno di due ore una struttura notevolmente complessa occupa il centro della Hall; c'è un involucro con uno spazio interno e una struttura secondaria che i ragazzi chiamano "il giardino".

7.3.2. *il pomeriggio. poi, tutti al lavoro in "atelier progetto"*

7.4. il quarto giorno. la costruzione continua

7.4.1. *la mattina. la "distruzione" del primo riparo*

Di buon mattino si smonta la struttura realizzata nella Hall della Scuola, non certo senza un senso di disagio, se non di disappunto, da parte di qualche studente particolarmente soddisfatto del risultato raggiunto il giorno prima. Si deve smontare, per non fermare l'esperienza del ciclo costruzione/distruzione.

7.4.2. *il pomeriggio. alla ricerca di materiali di recupero*

Poi, con un gruppetto di studenti andiamo a *La Réserve Des Arts*, sito di materiali per riciclo, vicino a *Parc de la Villette*, appena oltre il *Périphérique*. Lì, non avendo il riferimento a un progetto definito e disegnato, raccogliamo materiali diversi, scelti con il solo scopo di aprire altre possibilità alla forma *in fieri* del riparo.
Intanto il lavoro dei cinque gruppi in "Atelier Progetto" fa progressi significativi.

7.5. il quinto giorno. la costruzione ricomincia

7.5.1. *la mattina. costruzione atto II: cinque nuovi ripari*

Nuovamente accatastati sul pavimento della Hall, come all'inizio del Workshop, gli stessi materiali usati il giorno prima, gli studenti ricominciano a costruire. Questa volta sono divisi in gruppi, che dovranno realizzare cinque diversi ripari. I profili di legno possono essere tagliati e legati con corde, oltre che semplicemente sovrapposti. Divisi per cinque i murali a disposizione (quindi solo dieci per gruppo di lavoro), prendono forma cinque costruzioni, per forza di cose, molto elementari rispetto alla forma complessa realizzata tutti insieme il giorno prima: una specie di microvillaggio di capanni, tutti diversi uno dall'altro.

7.5.2. *il pomeriggio. costruzione atto III: cinque ripari si fondono in uno, poi di nuovo distruzione*

Al pomeriggio il compito consiste nella congiunzione dei cinque ripari, per realizzare un unico organismo ibrido, caratterizzato da uno spazio interno unitario. Gli studenti spostano e adattano i ripari nelle superfici di contatto, per connettere le cinque strutture fino ad arrivare a un manufatto, *fusione* dei singoli capanni, con uno spazio interno unico.
Alla fine della giornata il grande manufatto viene smontato. Continua così l'esperienza del ciclo costruzione/distruzione.

7.5.3. *costruzione/distruzione*

L'esempio del genere, più potente sul

249

250

pianeta, è quello del grande complesso del Santuario di Ise in Giappone che viene distrutto e ricostruito, ogni vent'anni, da millenni. Metafora assoluta di una visione del mondo per mezzo dell'architettura, Ise può essere ispirazione sottesa a riflessioni, a qualsiasi scala, sul tempo "grande architetto".

La risposta degli studenti alla proposta di lavorare in "action building", è sempre entusiastica e intensamente fattiva. L'attività dell'"Atelier Costruzione", fino al compimento finale in Place Mazas, consisterà nella continua costruzione e distruzione di un riparo collettivo.
L'"esposizione" del piacere di fare (auspicabilmente finanche della gioia!) sarà il nucleo emozionale della presentazione finale, l'acme di un processo performativo incentrato sull'atto di costruire. Vedere gli studenti all'opera in costruzione: sarà questa la presentazione del lavoro dell'"Atelier #6" alla città di Parigi.

7.6. il sesto giorno. un nuovo riparo, verso la sintesi progetto/costruzione

7.6.1. *la mattina. atto IV: verso l'ultima configurazione del riparo*

Mancano tre giorni alla fine. Le previsioni meteorologiche sono pessime: vento, freddo, pioggia. Comincia a farsi strada la convinzione che il tempo condizionerà la parte finale del lavoro che dovrebbe, nelle ultime due giornate, svolgersi all'aperto, in Place Mazas. Bisogna abbandonare l'idea che la presentazione pubblica sia la messa in scena della trasformazione dello spazio abitato, come flusso di costruzione continua? L'obiettivo finale va riformulato per non correre il rischio che gli studenti rimangano senza un manufatto da presentare in Place Mazas? Viste quelle previsioni, non si può pensare che le ragazze e i ragazzi restino due giorni a *rappresentare* il ciclo continuo dell'abitare, costruendo e distruggendo manufatti in mezzo alle intemperie.
Il momento non è facile, ma non è neppure il primo in questo Workshop che porta inevitabilmente al "soliloquio patetico", nella versione architettonica di corbuseriana memoria.
I pochi principi enunciati nel corso della presentazione delle linee teoriche hanno generato, giorno per giorno, gli obiettivi concreti da indicare al gruppo. In una sorta di "action thinking", le decisioni su come procedere sono state prese via via, sulla base delle "risposte costruttive" che venivano dagli studenti all'opera. Ora, per forza di cose, bisognerà *frenare* il ciclo continuo costruzione/distruzione, riducendo di conseguenza le possibilità di forme da costruire, senza però perdere il carattere, la natura dell'esperimento in corso di sviluppo. L'indomani si dovrà arrivare in Place Mazas avendo comunque una struttura, almeno in parte, predefinita e testata, ma con dei margini di trasformazione ancora ampi. Il processo di definizione della forma del riparo comunque s'interromperà solamente alla fine del Workshop.
Intanto, nell'"Atelier Progetto", le cinque soluzioni disegnate dai cinque gruppi si avviano alle conformazioni finali, inizia la costruzione delle *maquette*.

7.6.2. *il pomeriggio. lo smontaggio e la preparazione dei materiali per il trasporto a place mazas. la chiusura dell'"atelier progetto"*

Nell'"Atelier Costruzione", si comincia a lavorare a quella che sarà la quarta e ultima

251

252

configurazione del riparo, da smontare a sera, per trasportarla l'indomani mattina in Place Mazas.
L'"Atelier Costruzione" non ha disegnato un progetto per realizzare un riparo in Place Mazas, non era previsto. Neanche per le cinque soluzioni nell'"Atelier Progetto" era previsto il disegno: lo scopo era la realizzazione, senza grafici, di cinque *maquette*.
Per la prima volta dall'inizio del Workshop, suggerisco agli studenti degli elementi da realizzare per iniziare la costruzione, che comunque assicurano svariate configurazioni possibili: due pedane rettangolari e tre quadrate, di cui indico le dimensioni.
A partire da quegli elementi, avrebbero ideato la versione finale del riparo. A quel punto il gruppo si riunisce e le diverse idee confluiscono in un solo schizzo di pianta, nel quale prende forma un'idea di spazio-riparo; quell'unico foglio farà da guida all'organizzazione degli elementi costruttivi.
Comincia così l'avvicinamento tra i due livelli del lavoro programmato all'inizio, ma accelerato e portato a un'evidenza addirittura maggiore da una situazione esterna imprevedibile, le condizioni metereologiche: pur sempre presente, l'improvvisazione costruttiva dei giorni passati insieme in "action building", facendo e disfacendo spazi senza un progetto, si incontra/scontra con la mentalità del progettista abituato a prefigurare il manufatto da realizzare, lo spazio da abitare, sulla base di un progetto, come quelli rappresentati dai disegni e dai modelli prodotti in aula, in "Atelier Progetto".
Alle dieci di sera una costruzione, simulazione di quella che sarà la struttura da portare a Place Mazas, è nello spazio della Hall. La forma di quel manufatto è ascrivibile più facilmente alla famiglia di forme realizzate in "Atelier Progetto" che a quelle prodotte in "Atelier Costruzione". Ma, avendo lavorato senza un progetto iniziale, i materiali per completare il riparo finale mancano, soprattutto non ci sono elementi utilizzabili per rifinirlo. Prende corpo la consapevolezza che, per le caratteristiche proprie di un processo costruttivo, che si potrebbe definire esperienziale, non si potrà arrivare a una forma completamente compiuta. Nelle espressioni dei volti di alcuni studenti, nei loro sguardi, appare un senso di frustrazione... sembra che il pensiero non detto sia: dopo così tanto lavoro non ci sarà in Place Mazas una piccola architettura che possa risultare bella, o almeno gradevole!
A quel punto emerge la necessità di ricordare agli studenti che il senso di questa esperienza, che si avvia alla conclusione, è in ciò che fino ad allora è accaduto, è tutto nel flusso continuo del costruire/demolire/costruire. Bisogna solo continuare così fino alla fine, senza puntare a un preciso obiettivo estetico da raggiungere. Quello che abbiamo di fronte è esattamente ciò che poteva/doveva essere: risponde al principio di valore dello spazio realizzato in "action building": è un "non finito" e non poteva esser altro. È un oggetto architettonico concepito solo per linee generali, e solo poche ore prima. Un oggetto certamente autentico, verace: la sua "bellezza" sta nel portare i segni della storia della sua costruzione.
Si dovrà smontarlo e rimontarlo l'indomani in Place Mazas, e continuare a immaginarne mutazioni, e costruirlo, fino alla fine.
Il riparo sarà quel che sarà, e nessuno può prevederlo con precisione. Alla fine, in Place Mazas non ci sarà un manufatto compiuto, ma lo stato d'interruzione di un flusso continuo di costruzione.
Nel gruppo, l'entusiasmo che sembrava

253

254

svanito, ritorna tutto.
Nell'"Atelier Progetto" si raccolgono i plastici prodotti e i grafici finali si preparano per il trasporto a Place Mazas, l'indomani.

7.7. il settimo giorno. in place mazas: la costruzione del riparo nello spazio urbano inizia

Negli spazi residuali, tra le strade molto trafficate di Place Mazas, con un canale della Senna che scorre disotto, appena oltre una balaustra in pietra, e in fondo la stazione della metropolitana, ci si avvia alla conclusione dell'esperienza, con il passaggio più atteso e importante, la costruzione del riparo nello spazio assegnato al gruppo. Tutt'intorno i cinque cantieri degli altri gruppi.

7.7.1. *la mattina. tutti insieme, in piazza, a costruire*

Al mattino presto gli studenti caricano tutti gli elementi costruttivi del riparo sul pianale di un camion che poi li trasporta a Place Mazas. Una volta giunti sul sito e scaricato il camion inizia il montaggio della struttura messa a punto nella simulazione del giorno prima a Scuola.

7.7.2. *il pomeriggio. la costruzione continua, sotto la pioggia*

Si proseguirà, tra forti raffiche di vento, freddo e pioggia intermittente per tutto il giorno, avendo come sola guida lo schizzo disegnato dagli studenti a Scuola, il mattino precedente.

7.8. l'ottavo giorno. in place mazas, l'installazione materializza la sintesi progetto/costruzione

Temi e azioni convergono, concretizzandosi nel manufatto, risultato del lavoro dell'"Atelier Costruzione", che ospita l'esposizione dei modelli realizzati nell'"Atelier Progetto".

7.8.1. *la mattina. le coperture, le decorazioni del riparo e l'allestimento dei plastici*

Si ideano in forma estemporanea le coperture, le decorazioni, anche recuperando materiali di risulta dal lavoro degli altri gruppi, al lavoro in altri punti dell'invaso della piazza, attraversata dal traffico automobilistico. Arrivano i modelli realizzati in "Atelier Progetto" e sono sistemati nel riparo, su piani orizzontali, per l'esposizione al pubblico.

7.8.2. *il pomeriggio. la presentazione, la conclusione*

Tra gli ultimi colpi di martello giunge il momento della presentazione.
Poi tutti a smontare il riparo che, al mattino seguente sarà ricostruito nella Sala Esposizioni della Scuola.

7.9. il workshop, da "action building" a "exalted building"?

Sperimentare l'"action building" ha comportato per gli studenti:
- il contatto costante dei sensi con la materia, con il legno;
- la discussione continua, sulle decisioni da prendere rispetto alla forma da dare allo spazio in fieri, *tra persone diverse che mai avevano lavorato insieme prima;*
- il contatto ravvicinato, fino a farsi fisico, in un aiutarsi che comportava spesso toccarsi, scostarsi, spingersi;
- il ricorso continuo a una libertà creati-

255

256

257

va durante le operazioni richieste da una specie di auto-tecnica, messa a punto momento dopo momento.
Tutti questi fattori sono andati a comporre un'esperienza, anche emotivamente, intensa. L'impegno pedagogico è consistito anche nel creare le condizioni affinché gli aspetti, percettivi ed emozionali del costruire insieme, si amplificassero il più possibile.
Senz'altro la componente ludica, presente nel modo di lavorare alla costruzione del riparo, ha avuto un ruolo importante nel raggiungere uno degli obiettivi importanti dell'abitare come "art d'ensemble"*, e cioè il piacere (magari fino alla gioia) di costruire insieme. L'*"action building" *praticato in questo modo diventa* "exalted building"*, un costruire, esaltato dall'enfatizzazione dei caratteri percettivi ed emozionali, durante il tempo stesso del fare. Il "costruire esaltato" non è uno stile, neppure una poetica, è solo una pratica da sperimentare, almeno una volta nella vita, da chi desideri abitare con rinnovata consapevolezza; o anche, potrebbe essere occasione di rigenerazione delle motivazioni di un mestiere che, nel tempo, potrebbe isterilirsi.*
Si può pensare che il mondo dell'architettura contemporanea sia dominato dal "pensiero messo in opera" da poche archistar, e da una diffusione pressoché planetaria di modi di praticare il mestiere di architetto informati a quel modello "unico". Questo, fondato su una esasperata competizione tra forme di spazio, linguaggi, tecnologie e budget, per funzionare deve necessariamente disseccare la linfa emozionale che si genera dal "costruire insieme". Quando costruire è un'esperienza di gruppo priva di gerarchie nell'ideazione, e anche nell'esecuzione, regolata da dinamiche spontanee e autodeterminate, di fatto è un'esperienza altra da quella di una squadra di operai in cantiere, è molto più vicina a una jam session*. Sperimentare il "costruire esaltato" è, per chi lo pratica, come per un musicista immergersi nell'improvvisazione jazz.*
Praticare la "costruzione esaltata" nutre anche l'abitudine a vivere l'abitare con l'attenzione sempre centrata sugli aspetti costruttivi, percettivi ed emozionali degli spazi nei quali ci muoviamo, viviamo ogni giorno; quegli spazi a cui l'architetto dà forma. Si può dunque rivelare essenziale per la formazione di uno studente. La "costruzione esaltata" fa provare (e riprovare) il piacere di costruire. Non è ovviamente un modello di pratica professionale, né può riguardare gli aspetti commerciali del mondo edilizio e immobiliare. È "solo", un pensar facendo*, una* riflessione pratica*, per operare nella direzione di ricondurre l'architettura, e in definitiva l'abitare contemporaneo, ai bisogni originari. Tutto questo sì, sa un po' di utopia... anche se "il termine utopia è la maniera più comoda per liquidare quello che non si ha voglia, capacità, o coraggio di fare. Un sogno sembra un sogno fino a quando non si comincia da qualche parte, solo allora diventa un proposito, cioè qualcosa di infinitamente più grande", ha detto una volta Adriano Olivetti; e anche se accade che "mi avvicino di due passi, lei si allontana di due passi. Cammino per dieci passi e l'orizzonte si sposta di dieci passi più in là. Per quanto io cammini, non la raggiungerò mai. A cosa serve l'utopia? Serve proprio a questo: a camminare", come ha scritto Eduardo Galeano.*

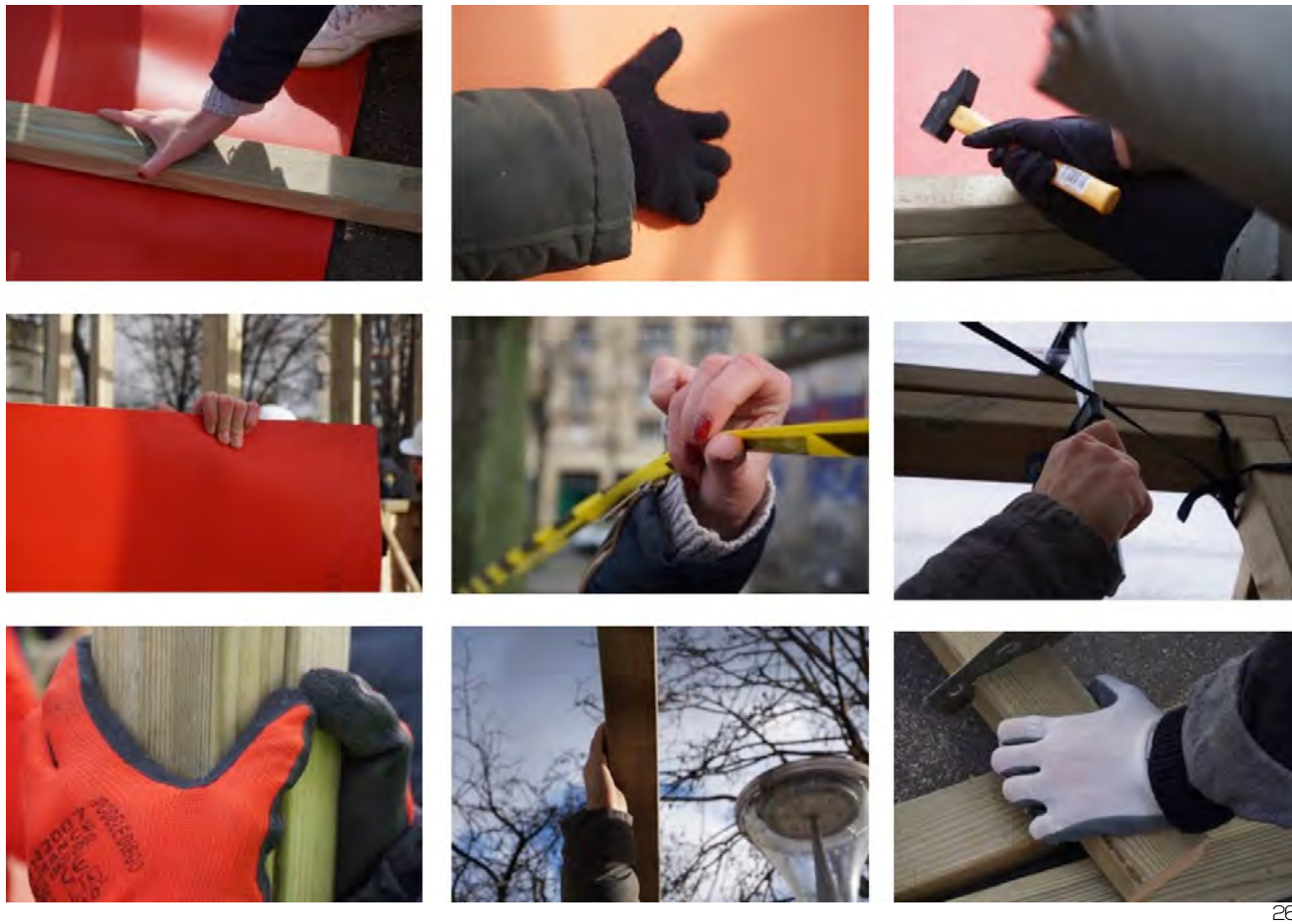
Questa esperienza condotta insieme agli studenti di ENSAPVS, fin dal primo momento, non ha avuto come obiettivo una

forma definita da realizzare. Nessun membro del gruppo di lavoro, tutor compreso, in nessun momento, ha avuto idea di quale avrebbe potuto essere la configurazione finale del riparo. Il Gruppo ha lavorato incessantemente, costruendo e distruggendo forme di spazio, sì con attenzione a possibili miglioramenti tecnico-estetici estemporanei, ma soprattutto vivendo dentro un processo complesso di relazioni tra persone, corpi, idee, materiali, forme, dentro un continuo susseguirsi di assetti diversi di spazio nel tempo. Il processo ha senz'altro attraversato e incrociato diversi livelli conoscitivi. Quello essenziale per il progetto d'architettura del futuro a noi più prossimo, mentre metteva in valore i caratteri del costruire insieme, ha portato alla coscienza con evidenza il fatto che lo spazio che abitiamo è in mutamento continuo, è un perenne susseguirsi di cicli continui di costruzione e distruzione. La forma del riparo realizzato in Place Mazas è come *il calco* di un'esperienza nella sua interezza, perfino negli imprevisti che hanno comportato conseguenze rilevanti su aspetti fondamentali del percorso didattico programmato. Infatti, le condizioni meteorologiche, avverse al punto da far svolgere il lavoro quasi completamente al chiuso dei pur grandi spazi messi a disposizione dall'*École* invece che sul sito di Place Mazas, hanno influito sulla forma finale del manufatto. In origine, il programma prevedeva la realizzazione di un'opera in continua trasformazione, una *forma costruita* in movimento, di giorno in giorno fino a quella finale, non progettata, ma lasciata nell'assetto in cui sarebbe stata alla fine del tempo a disposizione. Invece, la mancata pratica *in situ*, giorno dopo giorno, non avendo permesso di prendere conoscenza e confidenza con il luogo, le caratteristiche dei suoi materiali, del suolo, della luce, dei rumori, ha portato gli studenti a rientrare in una *comfort zone* progettuale e realizzare un manufatto che adottava un linguaggio di forme note. Non è per caso che il padiglione realizzato, rivela diverse analogie formali con le proposte elaborate nell'"Atelier Progetto", e presentate in Place Mazas con dei modelli in scala. Come segno della natura di processo continuo privo di progetto, nel manufatto finale è rimasto il collage di materiali diversi, anche trovati al momento tra gli *scarti* degli altri gruppi al lavoro, messi insieme per completarlo. Il risultato finale è un oggetto architettonico *meticcio*, un po' composizione neorazionalista, un po' prodotto di *bricolage*. Gli studenti, insieme alle *moniteurs* Alice Roux e Valentine Chauvet, hanno mostrato disponibilità, capacità, e soprattutto una grande generosità, nel "mettere in opera" un "nuovo pensiero". Come insegnante, il mio "pensiero", grazie alla possibilità dell'esperienza di vivere una pratica sperimentale unica, si è arricchito di nuove possibili "messe in opera".

Grazie a Philippe Bach e a tutta l'ENSAPVS per avermi dato l'opportunità di una sperimentazione che da tempo avrei voluto mettere in pratica; a Dominique Pinon e Martine Weissmann per aver coordinato la complessa "macchina" del Workshop sempre tenendo conto delle esigenze anche estemporanee di noi docenti e degli studenti, e a Hervé Dubois e ai docenti della Scuola che hanno mostrato vivo interesse per il nostro lavoro; a Estelle Poisson e Soraya Haffaf per l'instancabile e paziente supporto; a Jean-Pierre Mendès e Alain Ollier per avere documentato con attenzione i diversi passaggi del nostro lavoro; ai colleghi Colin Cathcart, Santiago Cirugeda, Marcos Coronel Bravo, Guilherme Lassance e Francesco Magnani per aver stimolato, con i loro diversi approcci, nuove riflessioni durante e dopo gli Atelier. E grazie a Francesco Alessandrelli, Mariachiara Baldassarre, Cristoforo Broda, Gianroberto Iorio, Arcangelo Martino per il generoso sostegno durante la preparazione del programma di lavoro al Workshop.

259

260



261

Le immagini

[da Workshop internazionale *La Pensée mise en Oeuvre. Place Mazas, all'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine*, 2020]

• 239. WSE1, *Affiche*, Epvs, Paris 2020
• 240. Antonio Averlino detto il Filarete, Vitruvio / Adam, *Trattato dell'architettura*, c. 1465
• 241. Secondo giorno, Video-performance in Place Mazas
• 242. *Baracca autocostruita ("Action Building")*, Nola 2019

Le giornate di lavoro

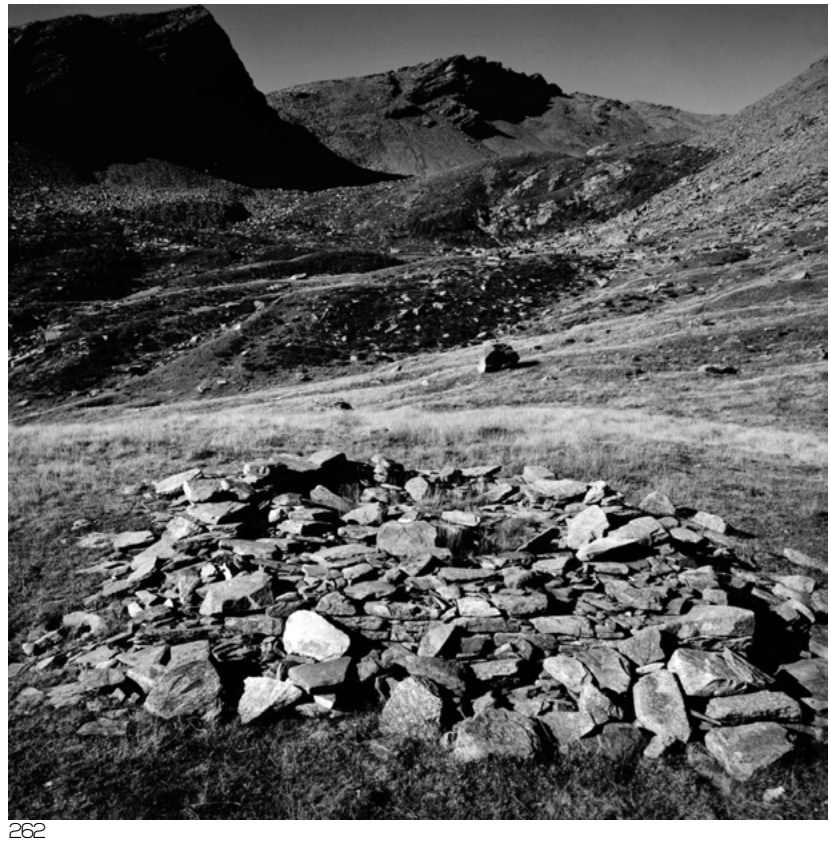
• 243-244. Terzo giorno (foto 242 di Elodie Ferreira)
• 245. Quarto giorno
• 246. Quinto giorno
• 247. (Atelier progetto). Sesto giorno
• 248. Sesto giorno
• 249-252. Place Mazas. Settimo giorno
• 253. (Atelier progetto). Settimo giorno
• 254-256. Place Mazas. Ottavo giorno
• 257. Ottavo giorno, La presentazione finale in Place Mazas (foto di Alain Ollier)
• 258. Place Mazas. Ottavo giorno
• 259. Primo giorno, "Abita! The Joy of Exalted Architecture", Lecture (foto di Alain Ollier), Amphi 310, ENSAPVS
• 260. Place Mazas. Ottavo giorno, Lo smontaggio dell'installazione
• 261. *Mani costruiscono*

8. artefatti in quota. martino pedrozzi, installazioni alpine (e altre misurazioni)

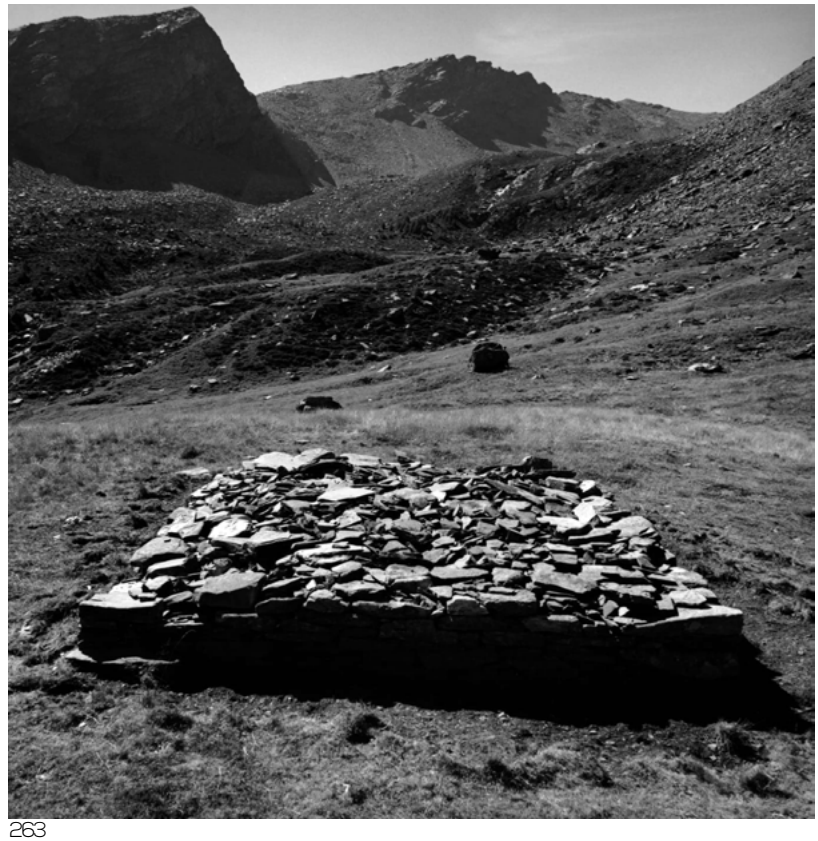
8.1. misericordia delle pietre: ricomposizioni e altre misurazioni dal 1994 al 2015. una conversazione con martino pedrozzi

... prima c'era del pietrame, che un osservatore ignaro poteva confondere con il pietrisco eruttato lì dal permafrost. Due compari, in appena tre ore lavorando di buona lena a gettar pietre diligentemente verso quel che via via si configurava come un centro e poi un rettangolo, portavano finalmente alla vista le tracce di una fondazione di rustico che le pietre ammucchiate hanno ormai riempita a forma di tumulo. L'immagine che faceva definire a Loos cos'è l'architettura mette a fuoco l'operazione compiuta dai due compari: qui sull'alpe di Sceru essi hanno dato sepoltura a una casa. Immaginiamo che i due continuino con la stessa lena ad ammucchiare tumuli che ci parlano di case, stalle e strade. Non sarebbe un bel modo per suggellare "l'abbandono"?[209].

RM: Mi dicevi che hai iniziato con le installazioni nel 1994.
MP: Sì, ho iniziato con la ristrutturazione di una malga, a Sceru. Ho terminato gli studi nel '96, nel '94 avevo l'anno di tirocinio. All'epoca facevo pratica da Livio Vacchini e ebbi l'incarico di ristrutturare una malga. Chiesi a Livio "Ti spiace se in studio vengo e non vengo?" e lui: "Sì sì, prendi nota delle tue ore che fai in studio e fai come vuoi".
Tu parlavi del processo ideativo, di come vengono, di come uno le immagina queste installazioni, questi lavori. Nel 1994, non so come, nasce l'occasione, e quindi di conseguenza, ti devo dire che è nata d'improvviso questa che, non mi piace chiamarla idea, direi più questo concetto, delle ricomposizioni.
Di fronte alla malga che stavo ristrutturando ce n'erano diverse in rovina, tutte piuttosto grandi. È soltanto quando ho notato una rovina un po' nascosta dietro una collina che stava dietro la mia malga, più piccolina, composta da sassi più piccolini e per cui più facile da maneggiare, che mi è venuta questa idea, che allora però non ha avuto sviluppo.
Non è un progetto che può essere sviluppato, nel senso non c'è disegno, non ci sono dettagli, non c'è nulla. Tu vedi una rovina capisci che può avere senso il fatto di prendere le pietre che stanno tutt'attorno e metterle all'interno di quel che rimane dei muri, e basta. Anche l'interpretazione, devo dire, o la consapevolezza è venuta molto dopo.
All'inizio è stata veramente una sorta di atto di fiducia in me stesso. Ma nel 1994 ho solo individuato cosa fare, e ho pensato che mi sarebbe piaciuto e che avrebbe avuto senso fare questo lavoro. Un lavoro che poi si è dimostrato realizzabile in due ore. Però sai come è? Uno pensa una cosa, poi per qualche motivo c'è una sorta di inerzia, va a finire che non sai ancora bene cosa vuoi fare, che significato abbia questa cosa, per cui la tieni lì a decantare. Finché ne ho parlato con il mio fotografo, Pino Brioschi, nel 2000, lui si è entusiasmato immediatamente e siamo saliti.
Il mattino lui ha scattato una foto con una luce da dietro, per cui piuttosto piatta, senza tante ombre, il che accentuava ulteriormente il carattere caotico della rovina. Poi abbiamo ricomposto le pietre, nel frattempo il sole si è spostato in una posizione più frontale. Eravamo io, lui, e basta. Questa prima rovina sarà tre metri e mezzo per tre metri e mezzo, è piccolina. Nella prima fotografia, vedi che le ombre sono poco visibili. Poi il sole si è spostato e nella seconda invece le ombre sono molto più nette.



262



263

RM: Nelle due foto è proprio lo stesso punto di vista...
MP: Abbiamo piazzato una scala abbastanza rudimentale con la macchina fotografica fissata sopra, che è rimasta lì, poi noi abbiamo fatto il lavoro, abbiamo mangiato un panino e poi Pino ha fatto la seconda foto. Il punto di vista non è cambiato, è un po' la caratteristica di tutto questo lavoro, cioè documentare il prima e il dopo, sempre.
Qui, a Sceru in Valle Malvaglia, ci sono diverse altre ricomposizioni. E una malga, nascosta da un masso, ristrutturata in modo da poter essere utilizzata per il fine settimana.
RM: Ricordavo che avessi fatto anche una ricomposizione come volume tutto pieno a un certo punto...
MP: Non è tutto pieno. Ogni tanto viene interpretata come un pieno, ma non è un pieno. In fotografia ha l'espressione di un pieno, sì. Proprio il fatto di eliminare la sporgenza di gronda lo rende un oggetto plastico e non tettonico.
Durante i primi quindici anni degli anni 2000 abbiamo fatto diverse ricomposizioni a Sceru, all'Alpe di Giumello. All'inizio è partita proprio con una cosa praticamente personale. Poi dopo si sono aggiunte altre persone. Dopo la prima eravamo in tre già. Un amico, mio figlio, che era piccolino, e io. Qualche tempo dopo eravamo già in una trentina, famiglie, bambini con la tenda.
RM: Ci avete dormito sull'alpeggio?
MP: Sì. Dalla cascina che ho ristrutturato, vedevo altre rovine, ma che non mi hanno, come dire, ispirato, perché erano troppo impegnative.
RM: Sono tutte una vicina all'altra...
MP: Sì, ce ne sono altre un po' in tutta la valle.
C'è stato un progressivo crescere di numero delle persone che partecipavano, finché poi è diventata anche un lavoro didattico, con gli studenti dell'Accademia.
Le ricomposizioni le faccio, non dico quando mi capita, ma quando individuo delle rovine che si prestano. Per esempio, ora, semestre scorso, ne ho fatte due dopo diversi anni che non le facevo con gli studenti. È una cosa che va avanti, che di tanto in tanto ritorna nella mia attività... Dal 2016 in avanti sono fatte solo con gli studenti. Anche perché io non ho più vent'anni...

8.2. ricomposizioni e altre misurazioni. gli atelier di progettazione dal 2016 a oggi[210]

MP: Nel 2016 ero già docente qua a Mendrisio, in un corso che si chiama WISH[211], che riguarda l'housing sociale. Nel 2016 mi è stato offerto di condurre un atelier di progettazione, come invitato, pur essendo di fatto un docente interno. E lì ho iniziato a lavorare su questi temi, a fare questo tipo di interventi con gli studenti. Individuando nuovi casi, lavorando su rovine, macerie, cose, robe così.
Il primissimo intervento con gli studenti è del 2016, una ricomposizione a Quarnei, che è un altro alpeggio di quella valle.
RM: A che altitudine?
MP: Qui poco sopra i 2.000. Ne abbiamo fatte nove. Non tutte sono documentate[212].
Una caratteristica, io credo, dei miei workshop, è quella di far fare agli studenti delle realizzazioni, che io stesso o ho concepito, oppure potrei sottoscrivere come architetto, e proprio per questo a me non piace molto chiamarli workshop. Sono convinto che questo rappresenti un valore aggiunto, ovviamente è anche un esercizio. Però dopo diventa un esercizio. Inizialmente sono soprattutto idee, suggestioni che magari avevo già nella testa, che erano lì

264

pronte da realizzare ma poi, avendo l'atelier, avendo gli studenti, l'ho fatto con loro. Oppure anche lavori che ho immaginato apposta per il programma d'atelier, ma che comunque rappresentano delle idee che potessero entusiasmarmi.
Ecco, per esempio, quello che tu mi raccontavi, molto bello, di Parigi[213]. Ecco, io in queste cose dove c'è da impostare e da gestire la didattica, relativamente a un'installazione, a un workshop che si deve fare, non sono molto bravo, credo. Preferisco pensare direttamente a delle cose da far fare agli studenti.
In certi casi i ragazzi sono venuti, sono stati lì due giorni e abbiamo ricomposto, con tanta buona voglia e anche entusiasmo da parte loro, perché poi vedono il risultato. Altre volte, invece, alcune scelte sono state fatte in partenza, magari io ho definito certi parametri, e poi il progetto è stato fatto assieme, e poi realizzato.
RM: Sì, una cosa che volevo chiederti... tu sostanzialmente, rimani l'ideatore, il progettista della ricomposizione, sia che stavi a farlo con gli amici negli anni precedenti, che con gli studenti, tu hai un'idea e la condividi al momento della realizzazione... Facciamo insieme, vogliamo fare insieme questa cosa? Sembra sia così, anche perché è evidente che c'è, come dire, uno stile nella ricomposizione, non sono tutte completamente diverse.
Certo sono diverse perché sono diverse le condizioni iniziali, però si vede che c'è una continuità dalla prima fino alle ultime che non può essere che il tuo stile, che si esprime attraverso la tua guida, che crea questa continuità, anche formale negli esiti finali del lavoro.
MP: Sì, anche perché la continuità formale è garantita dal fatto che, come dicevi, pur essendo contesti diversi, però si parte sempre da malghe molto simili tra loro, cadute in rovina in modo molto simile tra loro, per cui alla fine è normale che il risultato sia stilisticamente omogeneo.
Allo stesso tempo, la mia presenza come autore, è relativa, perché se tu immagini una persona che passeggia da quelle parti e vede una ricomposizione, potrebbe anche non accorgersi che è stato fatto qualcosa, se non è un architetto o qualcuno che ha una certa sensibilità. Tante persone passano e... non è un manufatto che spicca, perché non c'è formalismo, appunto non c'è la mano di un autore, per me, la ricomposizione non è un'espressione creativa... Non c'è un voler ordinare per ottenere un determinato risultato come un restauro, c'è invece un ripristino dello spazio pubblico tutto attorno, e anche un ripristino del significato pubblico dell'edificio, attraverso la ricreazione o il ripristino preciso del volume. In questi lavori c'è l'annientamento della dimensione privata, perché lo spazio interno non esiste più.
Sono passaggi che si potrebbero dire razionali, quasi logici, per cui la mia presenza come autore c'è e non c'è, potrebbero esserci anche dei colleghi che si mettono a fare questa cosa. Qualcuno mi ha chiesto, guarda, io devo sistemare, devo ristrutturare questa cascina, devo fare una capanna, un rifugio alpino non custodito, una cosa un po' fuori mano, e di fianco ci sono un paio di rovine, ti spiace se...
RM: Però cambia abbastanza, secondo me, quando realizzi degli oggetti che diventano veramente una specie di arte pubblica nel paesaggio, che non hanno funzioni d'uso, perché non sono abitabili.
MP: Diciamo che sono loro, quegli oggetti ad abitare il paesaggio, nel senso che lo inventano in qualche modo, no? Come spazio pubblico, perché... Da un lato la di-

265

mensione pubblica dell'architettura spesso sta proprio nel non avere funzione pratica, nell'avere una dimensione solo simbolica. Questa è la funzione delle ricomposizioni, rimane l'architettura, è profondamente architettura... No, ma assolutamente sì.
RM: Cambia abbastanza, o almeno sembra, quando tu comunque ripristini anche un utilizzo.
C'è qualcosa che ridiventa altro, soprattutto perché recupera uno spazio interno, no?
MP: Sì. Là cambia abbastanza. È un'altra cosa. Comunque è da lì poi che sono venute le ricomposizioni. Cioè ho fatto un'operazione di ripristino in un villaggio, ed è lì che poi ho visto le rovine.
Anche la rovina rappresenta o può rappresentare una problematica da affrontare. A Sceru, che è un alpeggio, ho affrontato un po' i due estremi la cascina e la malga ristrutturabile.
L'altra cosa che io avevo in testa, era smontare addirittura una rovina.
Questa è un'idea che io avevo, un concetto, una cosa che da anni mi sembrava potesse aver senso. Perché, dico, quando hai una malga che è così malconcia, non è ancora una rovina, ma è così malconcia che non ne puoi fare assolutamente nulla se non ricostruirla, rifacendone *ex novo* la carpenteria, facendo un'operazione che, a mio modo di vedere, non avrebbe molto senso, cosa fai? Aspetti che crolli e poi la ricomponi, oppure anticipi la situazione e la smonti, e ne fai una ricomposizione? Nel caso non si chiama più ricomposizione, ma non saprei come chiamarla... voglio dire, non è che tu la smonti e la rimonti uguale. No, la smonto e diventa un'altra cosa. Il processo è dall'edificio intero al volume, se vogliamo.
Un semestre abbiamo lavorato sul tema della prefabbricazione, il fatto di far smontare un edificio è come creare dei pezzi prefabbricati.
Abbiamo fatto un rilievo sotto forma di schizzo delle parti, prima di smontare il manufatto. Sullo schizzo i termini dei singoli elementi costruttivi erano tutti scritti in dialetto perché mi sono stati descritti da un carpentiere e muratore del luogo. Forse alcuni termini in italiano nemmeno esistono, esclusi per esempio "colmo" o "radice" (rispettivamente la trave di colmo e la trave appoggiata su tutta la sua lunghezza alla superficie superiore dei muri laterali). "Terzéra", "scamón", "lata da gronda"... non saprei come tradurli in italiano.
RM: Ma, per esempio, le lastre di pietra c'erano già?
MP: Certo, la casina c'era, però era lì lì per crollare. È lì che mi son chiesto, ma questa malga, questa piccola stalla per poche capre che sta per crollare, cosa ne posso fare? Aspetto che crolli e la lascio lì? Aspetto che crolli e la ricompongo come le altre? Oppure non avendo nessun senso una ricostruzione, una ricostruzione che comporterebbe poi manutenzione, la smonto, anticipo il processo e facendo anche meno fatica vado a creare, il risultato finale, che è la ricomposizione.
Siamo partiti molto semplicemente dalla casina, è stata smontata ed è stato creato un blocco pieno esattamente come gli altri. Solo che sono state messe sopra quelle che erano le lastre di copertura.
Lo strato finale è un po' più ordinato... a volte faccio quasi fatica a ottenere dai miei aiutanti che non mettano troppo cura nella finitura, perché non stiamo creando uno zoccolo, una superficie, o un palco. L'idea è che il manufatto non abbia più una funzione, è il contenitore di quel che rimane dei muri perimetrali che viene riempito; così, il risultato finale è un'altra cosa.

266

RM: Che anno era?
MP: Questo l'abbiamo fatto nel 2017.
RM: L'anno dopo che hai cominciato con gli studenti?
MP: L'anno dopo, infatti poi è venuta tutta una successione di ricomposizioni. Ogni anno ne ho fatta una.
Quell'anno abbiamo lavorato sul legno tutto il semestre, dall'estrazione della materia prima, dalla natura, fino alla realizzazione di un manufatto. In questo caso era una zattera.
RM: L'atelier coincide con tutte queste fasi del lavoro?
MP: Sì, ma queste sono fasi che durano relativamente poco. È la parte iniziale dell'atelier.
RM: Ho letto che fai come se fosse una specie di partenza, con un'esperienza pratica, di lavoro sui materiali, e poi dopo fai un atelier di progettazione più classico: tema, sito, progetto.
MP: Però il sito della prima fase pratica, non è quello di progetto. Mai.

8.2.1. *disboscamento a sceru, 2018*[214]

MP: Fino a venti, venticinque anni fa, in una grande area di Sceru non c'era un albero. Poi, un po' l'abbandono, con i contadini che non portano più le vacche al pascolo, e quindi non hanno esigenza di dover pulire il pascolo, un po' il cambiamento climatico, negli ultimi vent'anni sono cresciuti tanti alberi, che avanzano anno dopo anno.
Allora, oltre a prendersi cura dell'architettura, mi è sembrato avesse senso anche prendersi cura dello spazio in cui questi edifici sono collocati, facendo in modo che il bosco non invadesse completamente il pascolo.
Non potendo tagliare tutto, per questioni ovvie, d'accordo con l'*Ufficio Forestale Cantonale*, che ci ha anche finanziato, abbiamo tracciato una linea ideale che passa da un piano orizzontale. È proprio quota duemila metri.
E da lì in giù, che è più o meno un ettaro, abbiamo tagliato il bosco, lasciando qualche alberello su indicazione della Forestale.
RM: Ma non è stato tagliato da voi?
MP: Da noi, da noi. Quattro giorni di lavoro intensissimo. C'era una motosega in dotazione, di cui mi sono servito soltanto io, per ovvi motivi di sicurezza.
RM: E quanti alberi avete tagliato?
MP: Centinaia.
RM: Quanti ragazzi c'erano?
MP: Ventiquattro. Non è che l'albero lo tagli così, devi sapere quando e dove cade. Comunque erano alberelli, piante di un bosco giovane. Poi i ragazzi hanno dovuto fare un lavoro di riordino, per cui poi ogni albero è stato sramato, i rami messi qua e là, in mucchi, e anche i tronchi raccolti in gruppi.
RM: Questo suolo è demaniale?
MP: Sì, è patriziale, come si dice qui, cioè il terreno è un territorio che appartiene all'associazione delle famiglie originarie di questo luogo, è un mappale unico.
RM: Hai chiesto autorizzazioni, hai informato?
MP: Qui ho chiesto prima al responsabile forestale locale, che era anche il segretario del patriziato, e anche un mio compagno di scuola quando ero alle elementari, giocavamo a calcio assieme, per cui c'è stato questo primo passaggio... e poi, tramite lui, ho coinvolto anche un alpeggio che sta più sotto. A mezz'oretta a piedi da qua, c'è un alpeggio abbastanza grande che ancora si serve di questi pascoli, le cascine non vengono più usate, però l'alpeggio, quello più grosso, dove vari contadini portano le mucche d'estate, viene ancora utilizzato.
Lo utilizzano ancora, e ci sono dei sussidi

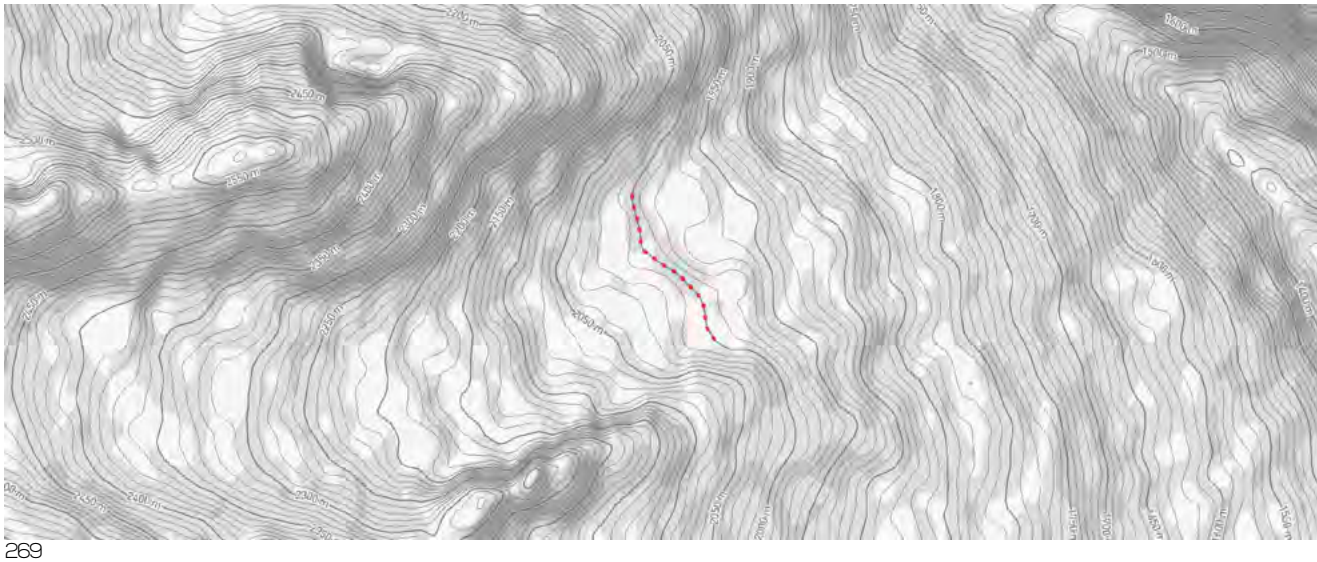
267

268

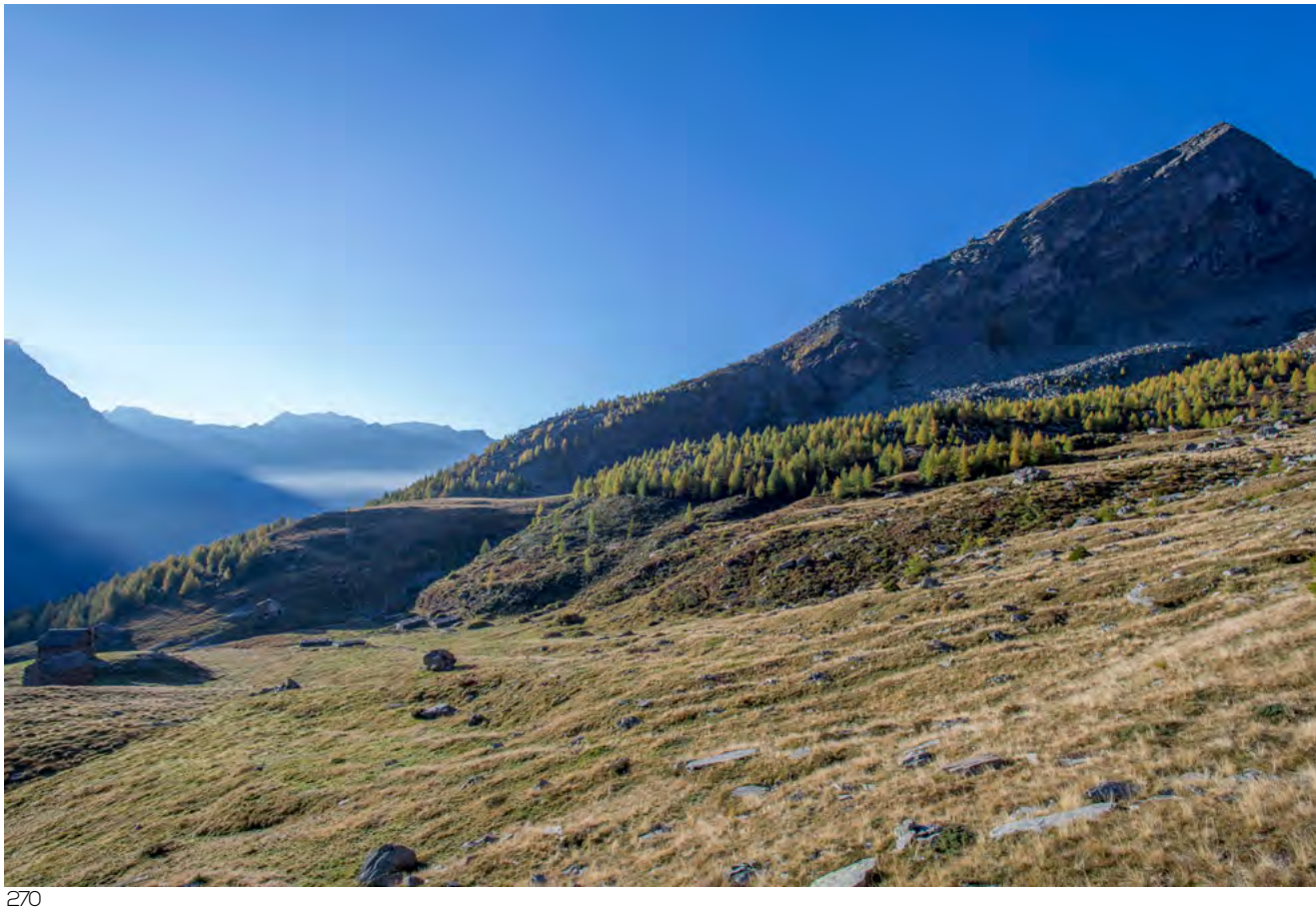
cantonali per il mantenimento dei pascoli per cui tramite questo alpeggio, tramite il forestale e il titolare dell'alpeggio e l'ufficio cantonale forestale, che ci ha dato l'ok, abbiamo ottenuto il rimborso delle spese, per acquistare cesoie, seghe, la benzina per la motosega. Mi hanno finanziato anche un volo di elicottero che trasportava le cose che ci servivano.

8.2.2. padiglioni nelle cave ongaro di cresciano, 2019[215]

MP: Per costruire dei padiglioni in una cava c'è stato il problema che certi pezzi di questi padiglioni, delle travi particolarmente lunghe, non si riusciva a portarli su, perché la stradina ha tornanti, troppo stretti per far girare un camion caricato con degli assi così lunghi.
Qui il progetto l'abbiamo fatto proprio con gli studenti. Mi piaceva l'idea di progettare e realizzare un edificio insieme agli studenti. Qui in Svizzera, ovunque tu faccia qualcosa, ma anche la posa della casetta degli attrezzi in giardino, devi fare domanda di costruzione. Devi andare per uffici con un disegnino, uno schizzetto, e devi descrivere quello che vuoi fare. E poi ti danno il permesso.
Io non avevo tempo, volevo fare delle cose che non riesci nemmeno a descrivere. Mi è venuto in mente di questo mio amico, Giuseppe Ongaro, ha una cava stupenda nel nord, è una piattaforma di 40 x 190 metri intagliata nella roccia. Un posto bellissimo. È un luogo privato, per cui quel che succede lì, soprattutto nell'ambito della sua attività, non importa a nessuno. Allora l'ho contattato e gli ho detto che mi piacerebbe fare questo, questo, questo... dei padiglioni. Lui fa sì, sì, benissimo... dai che poi magari uso questi padiglioni per farci stare i miei operai d'estate quando fa caldo.
E qui abbiamo pensato, con i miei assistenti, le tecniche, i materiali da utilizzare. Siamo arrivati alla conclusione che il modo migliore sarebbe stato usare materiale grezzo, da segheria, per cui economico. Sono essenze miste, qua c'è del larice, c'è dell'abete e del Douglas, c'è un po' di tutto, a parte la copertura, tutta in larice, perché il larice resiste bene alle intemperie.
RM: Ma questo è un progetto disegnato prima...
MP: Sì, questi progetti sono stati disegnati prima, durante il workshop di progettazione fatto in sostituzione del viaggio di studio che impegna, di solito, gli studenti per quattro giorni. Ci siamo recati invece in una casa per colonie estive, un rifugio alpino in un paesino raggiungibile soltanto in teleferica, il viaggio di studio lo abbiamo trasformato in questa cosa qua. Abbiamo detto ai ragazzi, guardate, il lavoro sarà in una cava, i materiali saranno tronchi, viti e barre filettate con i dadi. Basta. E poi avremo i trapani. Per quattro giorni abbiamo diviso i ragazzi in tre gruppi e abbiamo disegnato tre padiglioni. Io ho definito in anticipo soltanto la tecnica costruttiva.
RM: I tronchi li avete portati voi?
MP: I tronchi ce li ha portati una segheria, e li ha depositati presso la cava. Noi avevamo dato una lista di tronchi che ci sono arrivati già tagliati, in pezzi, insomma come un kit di montaggio. Soltanto che hanno caricato il camion e, quando sono venuti su, hanno scaricato tutto insieme. Siamo arrivati lì, il primo giorno, io e i miei assistenti. C'era una montagna di tronchi assortiti. Ci siamo detti... qua dobbiamo emigrare... dobbiamo non farci più vedere!
RM: Avete dovuto dividere, separare, ordinare. Una volta ordinato, costruire.
MP: Io avevo la lista.

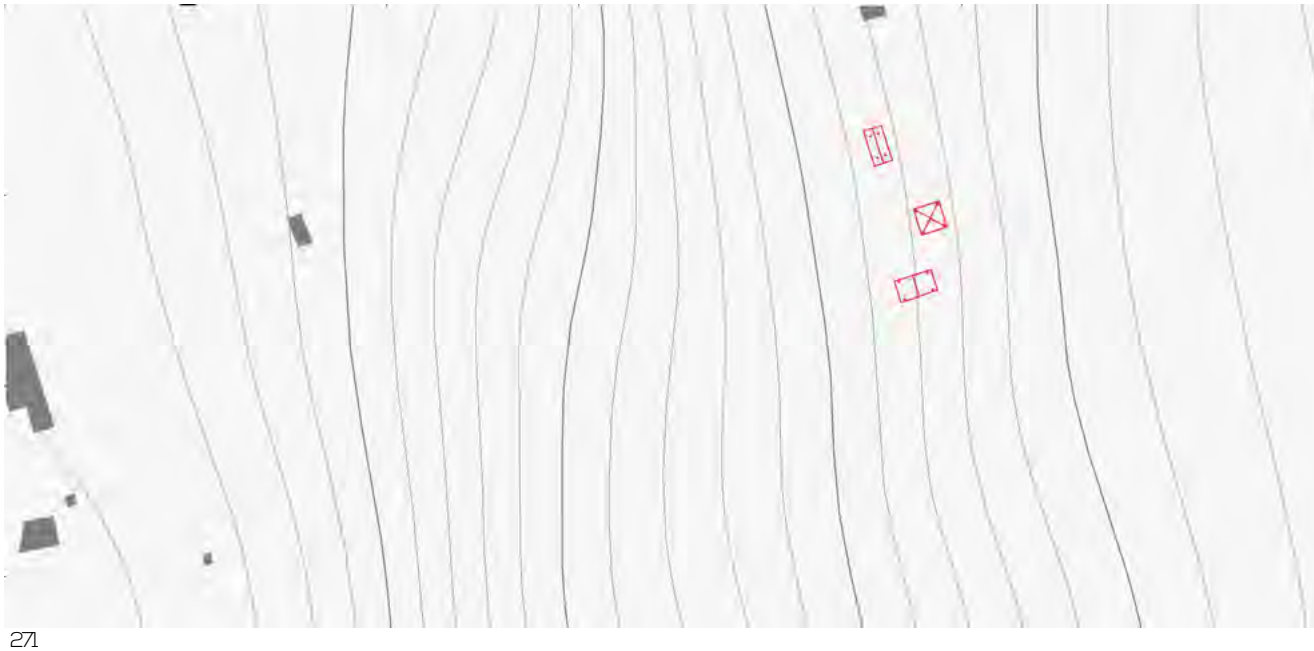


269



270

RM: Come spostavate i tronchi?
MP: Beh, quelli più leggeri, tra virgolette leggeri, a mano. Quelli più pesanti, con macchinari della cava.
Tu pensa alla generosità di Giuseppe Ongaro... Noi arriviamo qui e, davanti a un macchinario enorme, mi dice, Martino, tu lo sai guidare uno di questi? Me l'avrebbe affidato, hai capito? Io lo apprezzo, però quell'affare non lo tocco!
Qui l'esperienza è durata di più, perché il semestre inizia a settembre. A metà settembre abbiamo fatto il workshop per definire il da farsi e abbiamo iniziato il cantiere ai primi di ottobre. Siamo saliti per almeno quattro settimane di giovedì e venerdì, quindi otto volte, partendo dall'Accademia. Ci trovavamo alle sei di mattina, andavamo su in carovana, e alle otto scarse eravamo già in Cava. Venerdì la stessa cosa, poi la sera si tornava giù, per quattro settimane...
Siamo arrivati un mattino e c'era la neve... cose epiche!
Sul posto noi non abbiamo tagliato nessun tronco, abbiamo solo accorciato. Io avevo una motosega elettrica e una non elettrica. In alcuni casi certi assi anno dovuto essere rifilati. Comunque... tendenzialmente abbiamo solo assemblato.
Abbiamo costruito prima le coperture a terra. Poi le coperture sono state sollevate sopra dei massi da dieci tonnellate, che intanto erano stati disposti in modo da formare dei piloni, tipo colonne. Questa parte del lavoro l'hanno fatta gli operai della cava, ci hanno messo mezz'ora utilizzando delle macchine... pazzesche, però anche guidate con grande abilità.
Siccome il cavista poi, per poter usare i padiglioni, doveva poterli spostare, avevamo già previsto dei punti d'aggancio per collocare i padiglioni nei posti scelti, una volta terminati. Questi punti d'aggancio sono serviti anche per sollevare i tetti, senza "gambe", per posarli sulle strutture provvisorie.
RM: Perché li avete messi su quei piloni di pietra?
MP: Perché se fossimo partiti dalle colonne, su cui poggiano i padiglioni finiti, ci saremmo ritrovati a dover costruire tutta la carpenteria, tutto il tetto, a quattro, cinque metri d'altezza, con dei ponteggi, e relativi problemi di sicurezza. Mentre costruendo prima il tetto, a livello del terreno, poi sollevandolo su questi massi, messi provvisoriamente, il tetto è stato posizionato un po' più in alto rispetto alla quota finale. Poi aggiunte le quattro "gambe", le colonne di legno che sono state fissate dopo, e la costruzione del padiglione è terminata. È stato tolto dalla struttura provvisoria in pietra, e appoggiato sulle sue "gambe" di legno.
Il cavista deve poter spostare i materiali e metterli un po' ovunque. Il suolo varia, non è perfettamente orizzontale, per cui per poter mettere i padiglioni in bolla, andavano regolati. C'erano dei martinetti che lui non usava più, che mi ha messo a disposizione, reggono dei carichi enormi, fatti per sopportare pietra, non legno, alcuni tronchi erano troppo corti perché erano tutti tagliati allo stesso livello, e i martinetti hanno risolto...
RM: È solo il loro peso che li regge, o i martinetti sono fissati a terra?
MP: No, no, il peso basta. Sono solo appoggiati e regolati con una manovella.
Infine il padiglione è stato spostato, cioè, sollevato, compresi i sostegni verticali e poi è stata smantellata la struttura. A quel punto lì il padiglione era veramente finito.
RM: Com'erano costruiti? Comunque avete dovuto dare una stabilità notevole alla struttura dei padiglioni, perché se si dove-



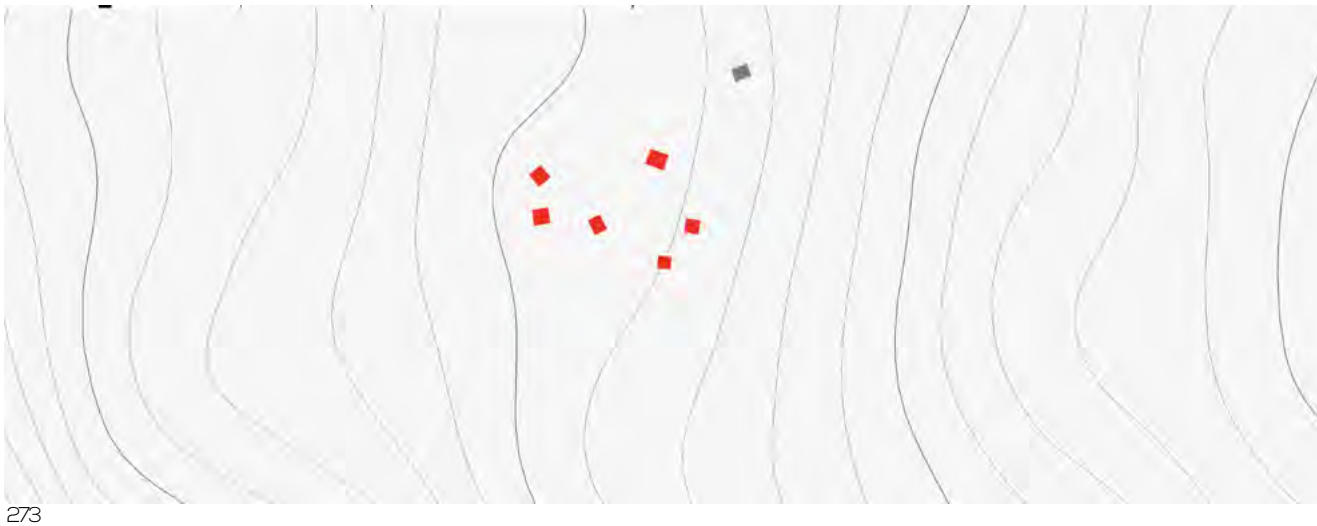
271

272

vano sollevare e spostare...
MP: Ah, sì certo, ma infatti i disegni che abbiamo fatto, durante i quattro giorni di ritiro, li ho fatti controllare tutti, perché la struttura doveva essere molto compatta, sennò spostandola... Li ho fatti controllare, dallo stesso ingegnere con cui avevo disegnato la zattera.
RM: Questi padiglioni hanno qualcosa di giapponese, sembrano templi shintoisti. È comunque un lavoro completamente diverso dalle cose che hai fatto sin qui.
MP: Ah, sì, sì.
RM: Qua c'è stata la progettazione e la realizzazione... comunque sempre tutto un po' anomalo, originale, nel senso che questi tre padiglioni sono costruzioni non certo ordinarie, di quelle che si fanno normalmente.
MP: All'inizio agli studenti ho mostrato Delfi. Lì c'è un percorso che sale, per arrivare al Tempio.
Questa cava è su, a centocinquanta metri rispetto al piano di campagna, dietro ci sono le montagne e c'è un percorso che sale, dove vanno i camion, tutto interno alla cava.
L'idea era un po' quella di fare dei padiglioni, uno a uno, in realtà fare dei piccoli templi.
Queste costruzioni sono molto primordiali, nella struttura ci sono delle saette, insomma sono molto solide.
Ecco, questo per esempio è un progetto mio, ma non disegnato da me nel dettaglio. Abbiamo fatto un laboratorio, però io in testa avevo già in mente Delfi, i tronchi, la cosa primordiale, le pietre, le macchine. Per cui siamo andati lì e abbiamo realizzato...
RM: Non so nella forma finale quanto c'è di tuo e quanto degli studenti, però è chiaro il processo...
MP: Sì, c'è stato un processo...

8.2.3. *studio territorio ticino*[216]

MP: Studio Territorio Ticino è una sorta di laboratorio, di cui esiste anche un sito web. È un contenitore, se vogliamo, dove converge tutto quello che faccio che riguarda il territorio ticinese.
Come professore di progettazione ticinese ho anche questo compito, di occuparmi di temi del territorio, e lo faccio molto volentieri.
RM: Hai un tuo ambito d'intervento regionale?
MP: Il Canton Ticino, come fulcro.
RM: *Studio Territorio Ticino* è un'entità autonoma?
MP: Non ha un suo statuto, semplicemente *Studio Territorio Ticino* è tutto quello che io faccio qui in Accademia riguardante il territorio. Mi serve per mettere a sistema le mie attività. Poi per dar loro visibilità le pubblico sul sito. L'ho creato nel 2021, quando sono stato nominato professore.
RM: È interessante questa concentrazione sull'ambito locale...
MP: Io lavoro sempre sul Cantone. Ci sono degli obiettivi generali, ci sono cinque linee di attività: gli interventi nel territorio, che sono quelli che ti sto descrivendo; poi ci sono dei mandati di ricerca, spesso commissionati dai comuni, che ci danno piccoli finanziamenti per fare degli studi; c'è l'atelier di progettazione, cioè i progetti; spesso, gli interventi sul territorio sono la fase iniziale dell'atelier di progettazione, che però pubblico come due esperienze distinte.
Infine ci sono le iniziative singole, che sono quei progetti, quelle cose che non si possono catalogare nelle precedenti quattro categorie, che sono comunque delle esperienze da documentare.
L'atelier di diploma, invece, è un'altra cosa. L'atelier di diploma ha sempre un tema co-



273

274

mune condiviso da tutti i professori, definito dal direttore del diploma che ogni anno cambia. Spesso i direttori di diploma provenienti dall'estero scelgono come tema comune la loro città di provenienza. Se un giorno sarò io a dirigere il diploma sceglierò sicuramente un tema riguardante il Ticino.

8.2.4. *alpe di luzzone, 2019*[217]

MP: Dopo l'esperienza alle Cave di Crescia-no abbiamo fatto una ricomposizione. L'ho fatta d'estate, e non soltanto con i miei studenti, ma con tutti gli studenti dell'Accademia che volevano partecipare, e anche con gli studenti del Politecnico di Zurigo e del Politecnico di Losanna, in tutto centoventi ragazzi e ragazze.
A Blumer, che allora era il direttore è piaciuta molto l'idea. Per Losanna ho contattato Nicola Braghieri, allora direttore, e Günther Vogt, paesaggista di Zurigo che ha scritto sul mio libro.
Sono andato nelle tre scuole a presentare il progetto, è stato fatto un poster, è stata data la possibilità di iscriversi. C'è stata grande adesione, non era scontato che venissero. Mi sono occupato di tutta l'organizzazione... l'ho fatto a titolo personale.
Abbiamo lavorato in Ticino, in Val di Blenio, sempre Val Malvaglia, in realtà.
Sono sei ricomposizioni. Proprio ricomposizioni classiche, diciamo così.
RM: Quanto tempo siete stati là?
MP: Due giorni. Una notte. Eravamo centoventi, divisi su sei rovine, vuol dire venti studenti a rovina... eravamo fin troppi!
RM: Non deve essere stato semplice tenere tutta la regia di questa iniziativa.
MP: No, no! Ma è stata una bella cosa... E poi lì, i ragazzi stavano con le tende... Su questa esperienza è stato fatto un documentario[218].

8.2.5. *playground ad arogno, 2020*[219]

MP: Ad Arogno invece abbiamo fatto un po' come per i padiglioni. La cosa è nata così: da lì, che è un piccolo paesino qua sopra, è arrivata la richiesta di disponibilità a riprogettare uno spazio pubblico, un parco in cambio di una certa somma. Allora gli ho detto, guardate, noi non facciamo solo un progetto. Noi con quei soldi lì facciamo anche una realizzazione, che durerà quel che durerà. Una cosa solida che può durare anche due o tre anni, però non è fatta per durare più a lungo. Noi la progettiamo e la costruiamo. E, essendo una realizzazione effimera, loro sono stati d'accordo.
Questo parco ci è stato messo a disposizione, ne avremmo fatto un *playground*.
Per cui anche lì ci siamo ritrovati in un'altra casa per colonie. Quattro giorni anche lì.
Per la fase progettuale.
Anche qui avevamo definito *a priori* quali sarebbero state le tecniche, i materiali ovvero assi di legno di abete da segheria, travi da segheria e viti. Poi c'erano assi da ponte, assi da cantiere che noi abbiamo tagliato a misura.
Abbiamo immaginato una sorta di paravento che facesse da filtro tra il piazzale della scuola elementare e il parchetto.
C'era già una specie di podio e l'abbiamo trasformato in un bel palco. Poi c'era una palma, per cui abbiamo pensato che sarebbe stato bello creare una specie di cortile dove uno evade... perché no? C'è la palma che è esotica. C'erano un sentiero, la torre e una sorta di tavolo piano come un pontile.
Subito dopo esserci ritrovati per il progetto definito, è arrivato il Covid. Per cui abbiamo dovuto passare alla fase, diciamo convenzionale, dell'atelier senza fare una realizzazione. Gli studenti erano talmente entusia-

275

sti che sono stati d'accordo a realizzare il *playground* dopo la fine dei corsi accademici, d'estate. Anche i miei assistenti. Una settimana d'estate, così, completamente slegati
dal calendario accademico.

8.2.6. *filare a sceru, 2020*[220]

MP: Sempre nel 2020, però, a settembre, in quella fase tra la prima ondata del Covid e la seconda, dove sembrava che fosse tutto finito, a Sceru abbiamo fatto un filare, in una radura sempre in Val Malvaglia. Un filare che poi si è dovuto sistemare, perché le mucche, quando andavano a pascolare, l'hanno un po' massacrato.
Per questo intervento è stato sufficiente un solo sopralluogo. C'è stato molto lavoro di preparazione, soprattutto un esatto rilievo topografico dell'area. Poi siamo andati lì con gli studenti, abbiamo fatto le fosse, e abbiamo piantato le piante. Con i tronchi, quelli del disboscamento, abbiamo fatto i pali di sostegno alle piante durante la crescita. Questo è stato lavoro di un giorno. Siamo andati un mattino, e l'abbiamo fatto. Però vedi anche qua c'è sempre una misura... questo filare corrisponde al lato maggiore del Partenone... c'è sempre un senso della dimensione.

8.2.7. *livellamento del redònd, 2022*[221]

MP: Qua invece ho cominciato con i livellamenti. Questo anche è un progetto mio... Ce l'avevo in testa, anche qui da anni... certo, varie di queste cose in fondo sono già state fatte, per esempio, dagli Incas o gli Zapotechi. Livellare, è una cosa già più incaica, forse.
RM: Pensi alle grandi piattaforme dei complessi religiosi in Meso e Sudamerica...
MP: Livellare un dosso, un rilievo... E nel 2020 ho fatto una di queste operazioni con un mio amico. Due anni dopo, mi son detto, sarebbe bello farlo fare anche gli studenti, cioè... livellare.
Chiaramente non essendo in due, ma essendo in ventisette, ventiquattro studenti, io e i due assistenti, la cosa sarebbe stata ben diversa... E siccome avremmo lavorato su Locarno, ho cercato lì intorno. Dopo varie ricerche sulle mappe, ho individuato un cucuzzolo che si prestava per fare un livellamento. Ho fatto un sopralluogo e l'esito è stato positivo.
Il problema qua era avere i permessi... il primo livellamento l'avevo fatto chiedendo velocemente al mio amico del patriziato con cui giocavo a calcio, che mi ha detto, sì sì fai pure. Qui invece per prima cosa si muoveva la scuola, per cui non puoi andare a fare cose così.
Secondo, su questo cucuzzolo convergono tre comuni. Poi ci sono le istituzioni di tutela del paesaggio. Lì il problema era chiedere senza però, se possibile, dover raggiungere le massime istanze cantonali, che magari non sapendo cosa in realtà avremmo fatto, avrebbero forse detto di no.
Siccome conosco il sindaco di un paesino, che è uno dei tre comuni che convergono su questo cucuzzolo, sono andato, gli ho detto... io vorrei fare questo e questo, ho già fatto questo lavoro l'anno scorso, e dà questo risultato. Gli ho mostrato le immagini, e lui ha capito, è un tipo sensibile e mi fa, guarda mi piace, capisco il senso, si crea un piano orizzontale, poi sotto c'è lo specchio d'acqua orizzontale del lago. Il passaggio successivo sarebbe stato parlarne ai tre patriziati dei tre comuni. Fortuna vuole che questi patriziati hanno un'associazione che li riunisce tutti e tre, per cui l'interlocutore è uno. Il presidente di quest'associazione, alla

276

277

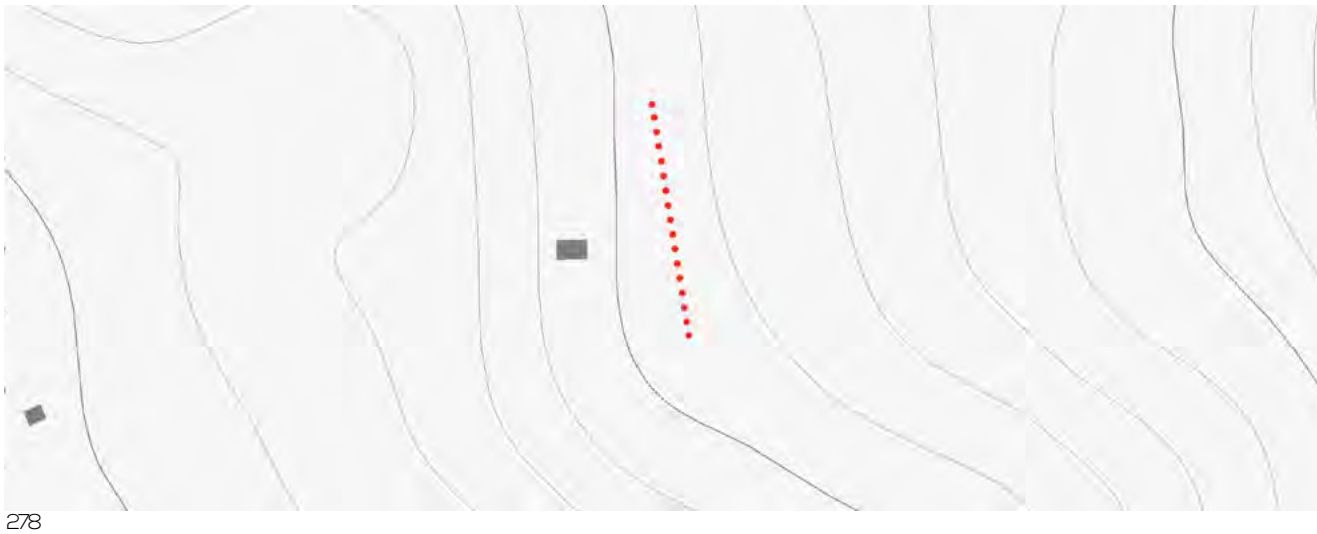
fine, decide, per cui se decide che va bene, va bene. Ho chiesto a questo signore, gli ho mandato una piccola descrizione di quello che avremmo fatto, lui ha detto che andava bene. Ci siamo fermati a quel livello lì, a livello comunale, non siamo andati oltre nel chiedere.
La terra non è stata spostata, è stata asportata, e dispersa nell'intorno, in modo da farla scomparire.
RM: Hai scelto tu una curva di livello da mettere in piano?
MP: Sì, c'è stato un lavoro di preparazione, sono stato su col teodolite, con la livella, così quando sono arrivato con gli studenti già sapevo quale sarebbe stata l'area. Poi assieme abbiamo picchettato con dei chiodi lunghi da carpentiere, abbiamo definito il perimetro e poi da lì in avanti, con molta cura, abbiamo fatto quasi un lavoro da giardiniere. Perché se vuoi ottenere un limite netto, non puoi andare col badile, con la pala. Avevamo una specie di mannaia e con una mazza tagliavamo tutto il perimetro e poi, da lì si procedeva. Sennò veniva tutto a fossette. Alla fine quello che si vede è abbastanza preciso. Adesso tutte le primavere devo salire per la manutenzione, c'è un sentiero tracciato e questo è un posto piuttosto battuto dai turisti.
Tra la cima della Trosa e quella dell'intervento c'è una piccola sella, quasi orizzontale, si scende, e poi si risale. Il nostro intervento si è inserito nel sistema di percorsi già esistente, di cui è diventato un punto eccezionale.

8.2.8. *zattera sul ceresio, riva san vitale, 2018*[222]

MP: Poi l'anno successivo, abbiamo costruito una zattera. Le tavole erano da una segheria locale.
RM: Ma questo è venuto alla fine del disboscamento?
MP: È venuto immediatamente dopo. Abbiamo disboscato due settimane, cioè due volte di giovedì e venerdì. Abbiamo dormito in quelle cascine che avevo ristrutturato, e anche un paio di altre messe a disposizione da proprietari che sono generalmente cacciatori. Nel frattempo in segheria avevamo già il progetto della Zattera, una piattaforma galleggiante in legno e polistirene... L'ho fatto con un ingegnere dell'Accademia, poi la volta successiva ho portato venticinque studenti in mezzo al lago.
Sai, ho bisogno di crederci. Di crederci come opera, come lavoro mio. Come se fosse mio anche quando non è mio. Sono anche esercizi, ma è in fondo la realizzazione di un progetto, di un'opera... diventa tutte queste cose qua. È un'esperienza bella densa.

8.2.9. *sezione sul ceresio (palloni sul lago di lugano), 2024*[223]

MP: Sono arrivato fino all'*Ufficio Federale dell'Aviazione Civile*, è come per voi andare a Roma. Perché tutto quello che si fa al di sopra dei venticinque metri può costituire pericolo, soprattutto se è collegato a terra, dove avevamo il filo per i palloni.
Tutti gli enti preposti devono dare l'assenso dopo che gli hai descritto quello che fai, a livello cantonale. Il lago è demaniale, ed è anche territorio comunale, Melano da una parte, Riva San Vitale dall'altra, poi da lì sono passato ai vari uffici cantonali, *Polizia Lacustre*, *Società di Navigazione*, *Ufficio di Navigazione*, *Ufficio Natura e Paesaggio*.
L'*Ufficio Natura e Paesaggio* per esempio mi ha detto, lo puoi fare ma dopo metà ottobre, tra metà ottobre e marzo, quando il passaggio degli uccelli migratori diminuisce.



278

279

Poi c'è un sito web dedicato, della Confederazione, dove si deve introdurre l'ostacolo in una mappa, è il sito che viene consultato da tutti, parapendisti e piloti di elicotteri, droni, aerei.
RM: Quindi, tu hai un'idea, quantomeno originale come questa e poi, come per un progetto normale, parte l'iter per realizzarlo...
MP: Sì, ma l'iter è sempre da inventarsi, perché... non è mai un progetto normale... Ma, non è sempre solo da inventarsi, devi anche trovare persone disposte.
RM: Ma trovi tante persone disposte!
MP: Sì, ti dico... questo progetto è quello che ha richiesto più permessi ed era anche quello più potenzialmente pericoloso, se vogliamo. Ho dovuto confrontarmi con un sacco di gente, un sacco di gente che avrebbe potuto mettere le mani avanti e dire no, e invece tutti, in qualche modo, hanno cercato di venirmi incontro, anche con delle richieste a volte esigenti, però senza mai dire no, non si può fare. Questo lo devo dire. Per cui, alla fine di tutto questo iter, abbiamo avuto l'ok, in una finestra di esecuzione di due settimane.
RM: Con l'iter quando sei partito?
MP: Prima dell'estate... in maggio. Bisogna dire che l'amministrazione è efficiente. Comunque, se la preparazione è una cosa che non ti dico, l'esecuzione poi è durata un giorno.
Poi c'erano i palloni, bisognava trovare palloni grandi, gonfiabili con l'elio. Li abbiamo trovati prodotti da una ditta svizzera tedesca, sono semiprofessionali per pubblicità, per eventi. Sono di gomma bianca, caucciù, belli. Dovevano essere pure molto resistenti. Lo spago immerso era un po' più grosso anche per poterlo calare mentre poi, dal livello del galleggiamento in su, diventava un filo. Luci per la notte... delle lampade con il pannellino solare che ho trovato in Italia. Dovevano esserci i galleggianti per segnare la posizione del filo luminoso per la notte. Abbiamo comperato tutto grazie anche al supporto del comune di Val Mara.
RM: Non solo convinci sulla fattibilità... riesci pure ad avere sostegno economico, per lavori di natura sostanzialmente didattica, perché evidentemente queste tue iniziative hanno un aspetto, come dire, anche più che simbolico, proprio di coinvolgimento emotivo di persone dei luoghi dove andate a operare, insieme agli studenti.
MP: Quando sono andato a presentare questa idea al sindaco di Val Mara, a lui e al segretario comunale, si vedeva che piaceva. Poi, finita la riunione, esco dal corridoio e sento il sindaco che dice al segretario, "Cosa ne dici?"... "È una figata".
RM: Riesci a proporre degli interventi che nonostante comportino un impegno tecnico e burocratico enorme, hanno alla base un'idea che è facilmente comunicabile a gente comune, a persone che non sono addetti ai lavori. Che cosa hai fatto vedere, al sindaco e al segretario?
MP: Ho fatto vedere uno schizzo, e gli ho raccontato che noi lavoriamo sul loro territorio che va da dal lago alla cima del Monte Generoso. Gli ho detto, c'è tutta una parte di territorio che è sconosciuta, è il fondale del lago, e che oltretutto è anche diversa da quello che uno si immagina. Perché in realtà il lago, rispetto alla massa della montagna e anche al dislivello della montagna, è una pozza. La profondità massima in quella zona è 80 metri, e quando vedi il lago non pensi a soli 80 metri pensi di più. Ma ci sono dei punti dove il lago è molto più profondo, arriva quasi a 300 metri verso Gandria. Sono tanti, 300 metri. A sud della morena d'epoca glaciale, dove è stato fatto il ponte di Melide, il lago è basso.

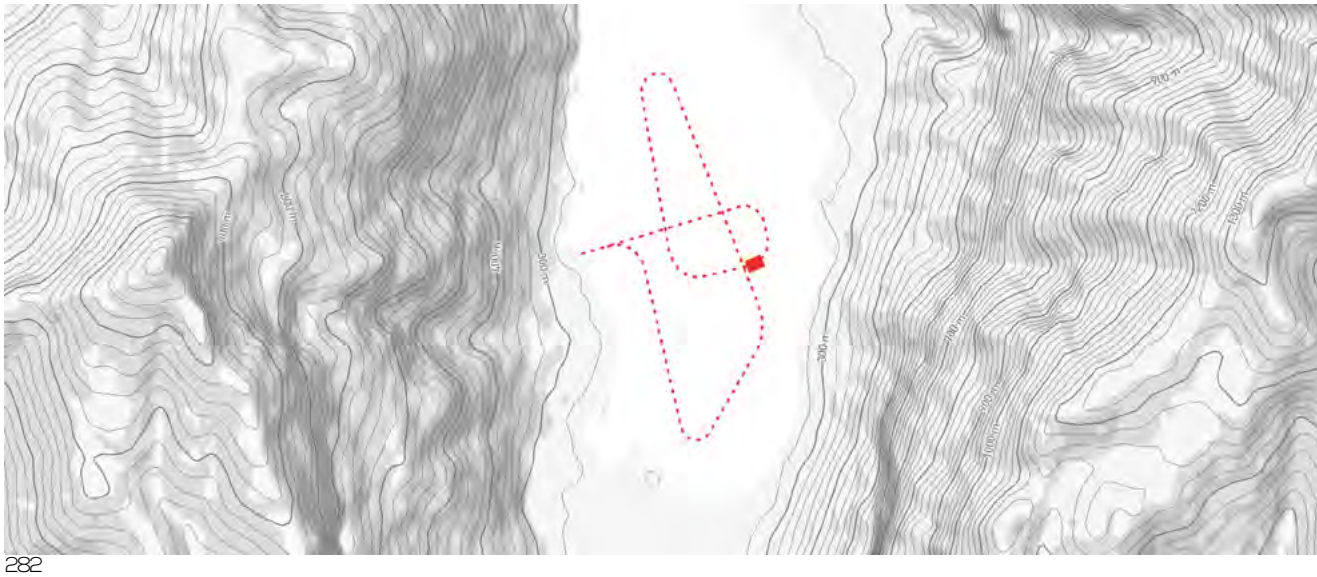
280

281

Avevamo un disegno su Google Maps, e poi con il GPS abbiamo posizionato i palloni
Ci sono gli ancoraggi... C'è il peso morto, gentilmente offerto dal mio amico cavista, quello dei padiglioni. La zavorra è posata fino a che tocca il fondo. Per cui dai quattro, cinque metri sui bordi fino a 80 metri al centro.
RM: Ma sapevi quanto è profondo?
MP: Pressappoco, sì. Poi avevo uno strumento, un piccolo sonar, con cui io facevo le misurazioni. E a terra preparavano già il pallone con il filo della lunghezza giusta. Per cui noi poi andavamo a prendere il pallone, il filo e tutto quanto e lo posavamo all'altezza giusta. Il filo partiva dal peso morto, saliva, passava attraverso il galleggiante, attraverso un foro libero, altrimenti le onde che fanno salire e scendere il galleggiante possono strapparlo, o fanno alzare il peso morto. Il peso è relativamente piccolo ma riusciva a stare fermo. Pesava comunque trenta chili, immaginavo che dovesse essere molto più grande invece è bastato per tenere un pallone. Così, arrivato sul fondo, si è bloccato nella melma. In realtà non so che correnti ci sono, non è come il mare, è per questo che qui comanda il vento...
Infatti poi, dopo quattro giorni è venuta la tempesta... ha buttato palloni e fili dappertutto!
RM: Ma queste cose pazzesche le inventi tu da solo o lavori con qualche ingegnere?
MP: No, qua nessun ingegnere. Qua ho parlato con una persona che fa il sub, che si occupa della posa, della sistemazione delle boe per le barche...
Non è stato facile fotografare questo lavoro, perché quello che si vede a occhio nudo è diverso.
RM: Un lavoro enorme di preparazione ovviamente per tutte queste realizzazioni, peraltro di natura didattica.
MP: Dopo permessi su permessi, alla fine lo abbiamo realizzato, e abbiamo fatto un video...
Tanti permessi certamente per i palloni soprattutto, ma anche per le altre realizzazioni, il livellamento, le ricomposizioni, e per il disboscamento anche un po' di più.

8.2.10. *unfolding the river, lugano, fiume cassarate, 2025*

RM: Il tuo lavoro più recente con gli studenti è ancora una prova concreta, un atto costruttivo vero e proprio...
MP: Costruire in scala reale è un atto radicale di apprendimento dell'architettura. Confrontandosi con i materiali, i giunti e la resistenza della materia, ogni costruzione diventa un laboratorio in cui le idee vengono messe alla prova dalla realtà. In questo cantiere, l'esplorazione prende forma attraverso la costruzione di un palco in legno in scala 1:1 sul fiume Cassarate, posizionato tra i due campus universitari dell'USI e della SUPSI, accanto al ponte di Via La Santa. Il palco è concepito come un dispositivo effimero, allo stesso tempo spazio pubblico e struttura performativa. Diventa una piattaforma per incontri, programmi festivi ed eventi collettivi. Allo stesso tempo, opera simbolicamente, collegando le due sponde del fiume e reimmaginando il Cassarate come un connettore piuttosto che un confine, uno spazio condiviso tra le istituzioni e la città. Questo cantiere temporaneo non è solo un esercizio pedagogico, ma anche un gesto civico, sviluppato in dialogo con le autorità locali.
RM: Martino, ora che ho un'idea complessiva del tuo lavoro, credo di poter dire che sarebbe molto proficuo intervenire con i tuoi modi in alcune situazioni su cui ho lavorato in Italia, per dei progetti. Mi viene



282

283

in mente la rete di centinaia di cascine, che da noi sono chiamate masserie, sempre più in rovina. Sono i segni di un sistema insediativo che innervava il territorio agricolo della mia regione, la Campania. Oggi, quello che resta delle masserie sono ruderi circondati da reti infrastrutturali, autostrade, superstrade, ferrovie, aree industriali, e lentamente spariscono.
Un'altra rete di manufatti in rovina che si presterebbe ai tuoi interventi, molto vicina per dimensioni, per tipologia, e per caratteristiche costruttive è costituita dai jazzi. Si tratta di ricoveri per pecore e capre, costruiti da pastori con pietre locali, spesso anche a secco, che punteggiano il monte Bulgheria, una bellissima emergenza geografica in basso Cilento, sul confine meridionale della Campania. È una montagna di rocce nude, alta oltre milleduecento metri, che si spinge in mare.
E il tuo lavoro credo potrebbe dare frutti molto importanti anche in interventi su aree archeologiche, non note e per questo spesso in abbandono, di cui l'Italia è piena. Mi viene in mente solo qualche esempio a caso, l'area dell'Heraion di Foce Sele, vicino a Paestum, poco nota nonostante la sua straordinaria importanza, o aree archeologiche di fatto quasi sconosciute come Suessola, nel casertano dove i resti archeologici si compongono con la Casina Spinelli, un edificio di fine Settecento di notevole bellezza, oggi anch'esso in rovina.

8.2.11. *in perù*

MP: Ho vissuto due anni in Perù quando ero piccolino e nell'ambito di questo mio corso WISH sette, otto anni fa siamo stati lì. Mentre gli studenti erano a Lima, lavorando a progetti di *social housing*, ho preso un aereo, sono andato a Juliaca, là c'era un signore con la sua jeep che mi ha portato giù per sei ore... una cosa, tac, siamo stati lì, abbiamo dormito e siamo tornati a Lima, tutto in un weekend scarso. Sono tornato in quel villaggio dove avevo vissuto due anni, quando avevo tre anni d'età e un po' casualmente ho fatto delle foto. Poi tornato a casa e riguardando le foto di quando ero piccolo, le diapositive dei miei genitori, ho visto una stalla o forse era una casa molto semplice, con muri a secco, tetto in paglia e dei muri tutt'intorno, su una specie di cono di deiezione, tutto coltivato a patate, che io avevo rifotografato in rovina. L'ho riconosciuta dopo, quando l'ho confrontata con una bella foto che mi ero portato appresso perché mi sarebbe piaciuto capire: mia mamma su una jeep, giovanissima. Infatti la stalla l'ho ritrovata. Era in rovina anche sette anni fa. Infatti anche il periodo dell'abbandono dei manufatti rurali, lì in fondo quasi coincideva con quel che è successo in Val Malvaglia, solo un po' dopo. Noi siamo stati in Perù all'inizio degli anni Settanta e lì c'era ancora quel tipo di agricoltura tradizionale, quel tipo di vita, mentre in Val Malvaglia negli anni Cinquanta c'è stato il calo, per cui l'abbandono lì c'è stato vent'anni prima, quando la gente è andata verso le città, poi il boom economico, le città che crescono a dismisura...
Quella è una zona dove si fa tanta estrazione, che allora non si faceva più, ma che poi è tornata in auge, estrazione di oro sull'altipiano... vicino c'è il lago Titicaca. A Sandia, i miei lavoravano a un progetto umanitario allo sviluppo della Confederazione Svizzera, il paesino allora era tutto fatto di case a un piano con tetti di paglia, zero elettricità salvo qualche lampadina in piazza e nient'altro. Adesso non si è esteso molto, ma è cresciuto in altezza, tutti edifici

284

285

in mattoni non intonacati... Comunque, qui ci sono tutte attività economiche particolari... da qua in giù, coltivazione della coca, da qua in su invece tornando sull'altipiano, miniere d'oro in mezzo alle baracche... lì sei su a cinquemila metri di altitudine, questi sono posti che sono una sorta di inferno, ma in versione fredda... con tutte quelle miniere, polvere sempre ovunque, sono superfici enormi, scavano, tirano su sabbia la filtrano, la puliscono col mercurio...
Queste sono le Ande, proprio queste sono le Ande, questa è la Cordigliera peruviana, poi c'è l'altipiano e poi si comincia a scendere... noi eravamo giù, scendendo verso la selva.

8.3. essere felici. sul lavoro di martino pedrozzi

L'architettura ha sempre bisogno di negoziare con la realtà; pur rappresentando un ambito di riflessione con un certo grado di autonomia, il confronto con la realtà è un fattore costitutivo e determinante della disciplina. Lungi dall'essere un semplice limite, la negoziazione con la realtà può essere fonte di estrema ricchezza, può rivelarsi quella condizione che dà a ogni architettura una specificità irripetibile. Ma questo succede solo se la realtà non viene accettata passivamente, ma attivamente interrogata, indagata, messa in discussione[224].

Fare un'architettura che non serve a niente è collegarsi idealmente, assumere lo stesso atteggiamento percettivo ed emozionale dei primi uomini costruttori.
Già il *menhir* è un manufatto che avrà comportato sforzi enormi per i suoi costruttori, ma per quanto possa aver avuto delle ragioni, delle necessità di realizzazione impellenti, comunque non assolveva a funzioni pratiche: lo spreco è l'arte, l'arte è lo spreco necessario a sopravvivere. La necessità dell'atto di costruire un manufatto d'arte è un enigma. Eppure l'uomo non ha mai smesso di costruire manufatti d'arte.
Un'installazione è un'architettura che non serve a niente. E così torniamo all'inizio di questo libro. La vitale necessità di confrontarsi con il mistero, di condividere con gli altri l'individuazione di spazi sacri come risposta a quei confronti, il costruire spazi destinati a stare, concretizzando l'idea di sacro, ha portato poi a definire i manufatti realizzati a questi scopi, oggetti di arte, di architettura.
L'installazione appartiene a questa famiglia di manufatti.
Le installazioni alpine in alta quota realizzate da Martino Pedrozzi, da oltre trent'anni, prima con amici e parenti poi con studenti provenienti da tutto il mondo, appartengono a quella famiglia di manufatti. Per essere frutto di un lavoro collettivo fatto con fatica, per raggiungere i siti, per spostare pietre, per alzarle e comporle in forme mai viste prima, per i dialoghi di questi artifici con la Natura nel suo stato intoccato, per le atmosfere che generano in ambienti dove i rumori sono solo quelli del vento, della pioggia e del respiro di chi ci arriva, sono spazi che esprimono il senso contemporaneo del sacro.
Martino Pedrozzi, in trent'anni di attività, ha delineato un contributo di grande originalità ed efficacia al pensiero e alla pratica, nonché all'insegnamento, dell'architettura contemporanea. Questo contributo è certamente da far conoscere sempre di più in tutta la sua *semplice complessità*, perché incontri altri pensieri in grado di riportare l'architettura al di fuori della stagnazione di idee in cui sembra immobilizzata negli ultimi anni.
Dietro l'umiltà di una persona gioviale, lontana da qualsiasi atteggiamento egoico, si cela la grande ricchezza di un contributo, in

286

287

cui si incrociano temi che vanno dal rigore del segno contemporaneo, alla sperimentazione didattica, fino al tempo del lavoro vissuto con un'attenzione alla qualità dei rapporti umani rara quanto necessaria, in certi contesti ormai spossati dalla competizione ossessiva e dalla spettacolarizzazione, a tutti i costi e fine a sé stessa.
Osservando il lavoro di Martino mi è tornato in mente il titolo di un vecchio quaderno di "Lotus" dedicato ad Álvaro Siza, *Professione poetica*. Pedrozzi non nomina mai la poesia come campo o modalità di espressione, eppure nelle sue opere, e ancora di più nelle ricomposizioni di rovine e nelle misurazioni che va realizzando tra monti e laghi del Canton Ticino, è evidente lo scorrere di un flusso poetico.
La pratica di quelle opere che Martino definisce "ricomposizioni" si sente connessa a gesti, ad atti antichi. Si sente il rispetto compassionevole per uomini e donne che per abitare luoghi, spesso estremi per le condizioni di vita che impongono, per generazioni hanno raccolto sassi e tagliato tronchi, li hanno sagomati, li hanno assemblati per costruire ricoveri per sé e i loro animali, fonte unica di sostentamento. Quei manufatti sono poi caduti in rovina. E l'architetto/maestro e i suoi allievi sono saliti a piedi, in una specie di faticosa processione rituale a duemila metri e oltre di quota, per prendersene cura. Prendersene cura e basta. Nessuna funzione è ridata a quelli che, di fatto, si presentano come monumenti alla storia del lavoro delle genti dei paesaggi alpini. C'è il ripetere gesti antichi, intrisi di pietà civile, di amore per genti e paesaggi con cui si tenta di recuperare un legame, prima che il tempo e l'oblio lo dissolvano completamente. C'è qualcosa che, senza alcuna dichiarazione esplicita, tocca lo spirito sacro del costruire ancestrale. La compassione verso le rovine avvolte per sempre nel silenzio delle valli di alta quota si fa, nell'opera di ricomposizione, misericordia delle pietre che porta in sé qualcosa di rituale, un ritorno ad attitudini originarie che vogliono tornare a sentire la sacralità, completamente smarrita, dell'atto di costruire. Ed è un costruire che nulla concede a romanticismi da "c'era una volta", in quelle valli remote le pietre antiche prendono forme assolutamente contemporanee, a volte anche grazie all'impiego di macchinari e utensili meccanici... elicotteri, che amplifica l'epicità di certe realizzazioni.
Ma è l'agire tutti insieme, in ogni momento della realizzazione dell'opera, a dare quel senso rituale al fare. E accade, proprio come in quegli eventi performativi condivisi dai membri di un gruppo, tipici delle arti contemporanee, che nascono, crescono e si consolidano legami umani molto intensi, tra tutti i partecipanti, che siano docenti o studenti.
Non credo si tratti di un fare poeticamente involontario, e neppure inconsapevole. Forse Pedrozzi non ne parla, per quello strano pudore che attanaglia gli architetti contemporanei, per non provare imbarazzo dovuto al nominare un tabù. Da un certo punto in poi, dalla nascita dello specialismo come valore assoluto, l'architetto non può che essere architetto... con buona pace di Michelangelo e gli altri, ma questo è un altro discorso.
Nel modo di lavorare di Martino sembra che il piano della riflessione, della formulazione dei concetti e quello dell'azione, della pratica diretta del costruire, si incrocino e si nutrano vicendevolmente, e continuamente. Verrebbe in mente di definire, ancora per ossimori, questo modo di lavorare: una "pratica teorica" o una "teoria pratica".
Le ragioni concettuali e le metodologie

288

costruttive e didattiche che Pedrozzi ha messo e mette ancora oggi in atto, sono spesso originali e, anche per questo, di particolare interesse. Inoltre, il racconto di come le difficoltà, pratiche, tecniche, ma anche organizzative, logistiche, amministrative, burocratiche, procedurali, legali di operazioni di grande complessità, svolte in tempi molto serrati, sono superate e risolte, è particolarmente utile per chi voglia comprendere il percorso, anzi i percorsi, che da un'idea portano alla realizzazione di modificazioni di manufatti, ma anche di porzioni di territorio.
Il fattore umano è sempre importante, se non essenziale nella qualità di una qualunque attività didattica. Dalle parole di Pedrozzi e, ancora di più, dalle attente documentazioni fotografiche e, soprattutto video delle esperienze fatte, è chiaramente percepibile il clima che si instaura nelle ore e nei giorni di lavoro comune; la disponibilità entusiasta di studenti e assistenti a lavorare fuori orario e fuori calendario accademico ne è forse la prova più evidente. L'importanza della quotidianità della vita di atelier all'esterno, la condivisione, lo stare insieme per giorni condividendo la fatica fisica delle salite in quota e del costruire a mano, e il piacere di una grigliata, i rapporti di un'esperienza per tutti i partecipanti, studenti e docenti, anche umanamente, per certo, molto speciale. Gli aspetti ludici, conviviali sono quotidianamente coniugati con un enorme impegno e concentrazione sul lavoro, con i modi di operare, quasi sempre da scoprire *in fieri*, per raggiungere l'obiettivo finale indicato dal docente all'inizio: *ideare soluzioni facendo* più che "imparare facendo".
In tutte le azioni costruttive messe in atto è evidente il ritorno del corpo, centro propulsivo di energia, vero e proprio motore della trasformazione degli scenari fisici dell'abitare: *homo faber* artefice dello spazio.
Se pure in evidente connessione con studi teorici recenti come *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura* di Tim Ingold, o *Le non cose: Come abbiamo smesso di vivere il reale* di Byung-chul Han, qui senza alcuna dichiarazione programmatica o preambolo teorico, si prova in concreto l'importanza del lavoro manuale nella qualità della vita. Non è certo un caso che il film che documenta una delle esperienze di ricomposizione più affollate, quella sull'Alpe di Luzzano, con centoventi studenti più i docenti delle tre Scuole di architettura svizzere, si intitola *Essere felici*.
Dai racconti delle esperienze vissute da Martino, e i suoi assistenti e studenti, emerge anche una grande disponibilità delle persone che hanno responsabilità in enti pubblici, uffici, amministrazioni, ma anche di privati, a rendere possibile e concretizzabile il lavoro di Pedrozzi e i suoi, per quanto, spesso inedito, se non inusuale. Le persone coinvolte mostrano, prima di tutto, di comprendere l'arricchimento che quelle operazioni offrono ai territori e alle culture locali; una capacità di comprendere che non è certo comune e rimane di esempio a quanti si trovano a dover permettere, o impedire, iniziative dalla indiscutibile qualità conoscitiva.
Ed è proprio la creazione dello *Studio Territorio Ticino* che sancisce, documentandola puntualmente, la "missione" del lavorare con e per il territorio. L'archivio è un'emanazione di un'istituzione, nata per la didattica e la ricerca, come l'Accademia di architettura di Mendrisio.
L'installazione è una modificazione di uno spazio abitato esistente che produce variazioni solamente nell'esperienza percettiva, e dunque emozionale di un sito, un

289

manufatto. L'installazione come strumento espressivo contemporaneo è un campo di interrelazioni, fino all'osmosi, tra architettura e arti visive. Le ricomposizioni e le misurazioni realizzate da Pedrozzi con parenti e amici prima, e con suoi studenti a partire dal 2016, sono, di fatto, delle installazioni, del tipo *site specific*.
È interessante la durata di queste opere, che va dal tempo che scorre *senza fine* delle ricomposizioni in alta montagna, a solamente qualche ora, come nel caso della Zattera, esperienza connotata anche dal viaggio collettivo che introduce caratteri performativi, ai pochi giorni come per la recente *Sezione sul Ceresio*, fino al tempo dettato dai ritmi naturali, di crescita della vegetazione, come nel *Disboscamento* e nel *Filare a Sceru*, o nel *Livellamento del Redònd*.
Martino Pedrozzi è esplicito nel trattare la questione dell'autorialità dell'opera, anche quando essa è prodotta in un contesto didattico. L'architetto docente è autore dell'idea alla base di ogni intervento realizzato tra le montagne, nelle valli e sui laghi e gli studenti sono gli esecutori guidati e sostenuti dalla sua presenza. È sostanzialmente il classico modello della bottega che Pedrozzi mette in atto *en plein air* per realizzazioni spesso di grande complessità. *Bottega versus Laboratorio?* Forse più realisticamente il modello didattico è *Bottega & Laboratorio*, dato il carattere fortemente sperimentale delle opere, soprattutto nella ricerca di soluzioni a problematiche spesso inedite, esplorando una sorta di grado zero della tecnica. E dato il profondo legame che si crea tra docente e studenti, e tra gli studenti stessi, sicuramente molte soluzioni vengono dalla condivisione di ogni passaggio pratico, vagliato da una sorta di mente collettiva che si crea nel tempo del lavoro comune. Ma è proprio il modo di costruire senza un progetto disegnato, solo con un'idea in mente, quasi si trattasse di *Action Building*, che rende le ricomposizioni un fare che si situa tra i modi della *Bottega* e quelli del *Laboratorio*.
Nel lavoro e nelle forme, nello stile di Pedrozzi si rivela una evidente continuità con i temi della cultura architettonica ticinese, per come si sono andati definendo a cavallo tra gli anni Ottanta e i Novanta del secolo scorso. L'influenza dell'architettura e le lezioni di Galfetti, Snozzi, Vacchini, Botta, insieme alla pratica negli studi di Tita Carloni e Campi e Pessina ha formato il pensiero progettuale e l'operare di Martino. Quella continuità, se non proprio unità, tra progetto, teoria e didattica che Vittorio Gregotti aveva individuato nel lavoro di Luigi Snozzi è facilmente verificabile nel complesso operare di Pedrozzi, che mostra anche una sensibilità, nel cogliere i caratteri essenziali dei contesti, vicina a quella di Lio Galfetti, e l'asciuttezza delle forme di Vacchini, se pure moderata da un'intenzionale distanza dal formalismo in ogni sua espressione.
Il sito in tutti i suoi aspetti, l'attenzione quasi maniacale se pure affatto dissimulata per l'orografia, la naturale disposizione a dare una misura, con i propri interventi, agli elementi costituenti il carattere dei siti, l'aspirazione all'anonimato del gesto espressivo sono tutti caratteri che personalmente riconosco chiaramente, forse anche per la vicinanza all'ambiente ticinese negli anni della mia formazione.
Ma il lavoro di Martino ha tratti di notevole originalità. Si può comprendere qual è *l'humus* concettuale, affatto personale, e con modalità inedite, che nutre quella fervida capacità di ideare azioni e trasformazioni concrete di siti naturali nella costruzione

di paesaggi contemporanei. Basta sfogliare i libri della formazione post-diploma che Martino Pedrozzi, nel 2020, durante le lontananze della pandemia, ha messo a disposizione dei suoi "studenti e dei loro compagni". Lì, senza enfasi né ridondanze teoriche, quasi per nutrire un legame umano in momenti di separazione forzata, l'architetto ticinese rivela, con generosità, le fonti concettuali del suo operare. E allora si scopre un sorprendente e raffinato albero genealogico del Pedrozzi architetto, con le radici ben piantate nei terreni del pensiero sull'estetica contemporanea: da una grande passione per Glenn Gould, ma anche per John Cage, Arnold Schönberg dunque per la musica colta, a García Márquez, Robert Walser, il Calvino delle lezioni americane, passando per l'attenzione agli scritti sull'arte che siano di Matisse, Hopper o di Henry Moore; con Mies van der Rohe unico architetto presente in questo personalissimo "pantheon"[225].
Resta una sensazione, una suggestione, una domanda: quanto sarà rimasto dei due anni passati dal giovanissimo Martino in Perù? Quanto deve quell'approccio, che qualcuno oggi definirebbe "glocal", che tiene insieme un'attitudine da giramondo che Pedrozzi coniuga sempre in ambito disciplinare con i suoi workshop, iniziati nel 2003 per WISH, e il legame profondo nutrito con la conoscenza, palmo a palmo verrebbe da dire, dei luoghi concreti, della storia e della geografia del Canton Ticino, dove vive e insegna? A volte, viene da pensare che le piattaforme *inca* balenino ancora nei sogni di Martino.

8.4. una nota di martino pedrozzi[226]

In architettura mi piace confrontarmi con temi, dimensioni e contesti diversi: dagli interventi minimi nelle Alpi, ai complessi concorsi urbani ad esempio per la sede del Gruppo Bâloise o le Ferrovie Federali Svizzere, a Oi. Tra i miei progetti preferiti: le ricomposizioni in Val Malvaglia, le trasformazioni a Pizzada e Sceru, le due ristrutturazioni nel nucleo storico di Ligaino, le abitazioni a Sonvico, Pregassona e Mendrisio, lo svincolo autostradale di Bellinzona, un masterplan a Dilijan, una tomba, una cappella e vari concorsi. Alcuni progetti hanno ottenuto dei premi (tra gli altri, Neues Bauen in den Alpen, Die Besten, SIA e Arc-Award), sono apparsi su pubblicazioni (come JA, Faces, Werk, Architecture Today o Domus) o sono stati presentati in occasione di mie conferenze in Svizzera e all'estero. Mi appassiona l'insegnamento: dal 2003 dirigo WISH, il Summer School Programme dell'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera Italiana, dove tra il 2016 e il 2020 sono stato invitato a dirigere un atelier di progettazione e nel 2021 sono stato nominato professore. Ho pubblicato una raccolta di letture e alcuni libri molto differenti tra loro. Ho inoltre prodotto un documentario sulla ricomposizione dell'alpe di Luzzone, realizzata con il coinvolgimento delle tre facoltà di architettura svizzere di USI, EPFL e ETHZ.

Note

209. "Questo testo - tratto dal catalogo della mostra "Neues Bauen in den Alpen, Architekturpreis 2006" in cui era esposta la mia prima ricomposizione a Sceru - termina con l'augurio di vedere proseguita l'opera di ricomposizione iniziata su quell'alpe. Negli anni successivi tutte le rovine di Sceru sono state ricomposte così come quelle dell'alpe di Giumello. Qualche anno più tardi è stata portata a termine anche la ricomposizione dell'alpe di Luzzone nella quale ho coinvolto la Section d'architecture dell'EPFL, l'Accademia di architettura dell'USI, l'Institut für Landschaftsarchitektur dell'ETHZ ed i loro rispettivi studenti, 120 in totale".

Martino Pedrozzi, https://pedrozzi.com/it.php#home
210. https://www.stt.arc.usi.ch/?id=16
211. https://wish.usi.ch/it
212. https://www.stt.arc.usi.ch/?id=1
213. Pedrozzi si riferisce al Workshop "Paris Place Mazas" all'*École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine*.
214. https://www.stt.arc.usi.ch/?id=4
215. https://maps.app.goo.gl/YXiHdZs2W5fTekLYA
https://www.stt.arc.usi.ch/?id=7
https://www.ongaro-graniti.ch/IT/Costruzioni-in-cava-I-Atelier-Pedrozzi-a-Cresciano-39797300
216. https://www.arc.usi.ch/it/attivita-culturali/studio-territorio-ticino#:~:text=Studio%20Territorio%20Ticino%20si%20propone,fondovalle%20pi%C3%B9%20o%20meno%20ampio.
217. https://www.stt.arc.usi.ch/?id=8
218. *Essere felici*, è un documentario di Vasco Dones e Franco Cattaneo.
https://vimeo.com/496626383
219. https://www.stt.arc.usi.ch/?id=9
220. https://www.stt.arc.usi.ch/?id=4
221. https://www.stt.arc.usi.ch/?id=13
222. https://www.stt.arc.usi.ch/?id=5
223. https://www.stt.arc.usi.ch/?id=19
224. M. Pedrozzi, "Prospettive Alpine", *Atelier Martino Pedrozzi*, Semestre autunnale 2024, Università della Svizzera Italiana, Accademia di Architettura, Mendrisio.
225. È significativo della leggerezza, con cui Martino Pedrozzi dissimula la complessità di ogni esperienza teorica, pratica e umana, il tono che caratterizza il piccolo libro *Mini Cigarillos. Due mesi nello studio di Oscar Niemeyer*, Lettera Ventidue, Siracusa 2020. Nel 1999 Martino Pedrozzi, da poco laureato, aveva lavorato nello studio di Oscar Niemeyer a Copacabana e in ventisei brevissime prose, restituisce un ritratto inedito e intimo dell'architetto brasiliano, frutto di un'esperienza personale affatto speciale.
226. https://pedrozzi.com/it.php

Le immagini

• 262-263. *Ricomposizione*, Sceru, Valle Malvaglia, 2000 (foto di Pino Brioschi)
• 264-265. *Restauro di una malga*, Sceru, Valle Malvaglia, 2002 (foto di Pino Brioschi)
• 266. *Ricomposizioni*, Sceru, 2015 (foto di Pino Brioschi)
• 267-268. *Ricomposizioni*, Sceru. Alpe di Giumello, 2014 (foto di Pino Brioschi)
• 269. *Disboscamento*, Sceru, 2018, Planimetria
• 270. *Disboscamento*, Sceru, 2018 (foto di Pino Brioschi)
• 271. *Padiglioni nelle Cave Ongaro*, Cresciano, 2019, Planimetria
• 272. *Padiglioni nelle Cave Ongaro*, Cresciano, 2019 (foto di Pino Brioschi)
• 273. *Ricomposizioni*, Alpe di Luzzone, 2019, Planimetria
• 274-275. *Ricomposizioni*, Alpe di Luzzone, 2019 (foto di Pino Brioschi)
• 276. *Playground*, Arogno, 2020, Planimetria
• 277. *Playground*, Arogno, 2020 (foto di Pino Brioschi)
• 278. *Filare*, Sceru, 2020, Planimetria
• 279. *Filare*, Sceru, 2020 (foto di Pino Brioschi)
• 280. *Livellamento del Redònd*, 2022 (foto Alfio Tommasini)
• 281. *Zattera sul Ceresio*, 2018 (foto di Martino Pedrozzi)
• 282. *Zattera sul Ceresio*, 2018, Planimetria
• 283. *Zattera sul Ceresio*, 2018 (foto di Martino Pedrozzi)
• 284. *Sezione sul Ceresio* (Palloni sul lago di Lugano), 2024 (foto di Martino Pedrozzi)
• 285. *Unfolding the River: Palco nel Fiume Cassarate*, Lugano, 2025 (foto di Martino Pedrozzi)
• 286-287. *Ricomposizione*, Sceru, Valle Malvaglia, 2013 (foto di Pino Brioschi)
• 288-289. *Ristrutturazione di una malga*, Pizzada, Valle di Blenio, 1996 (foto di Pino Brioschi)

Alcune installazioni comprese nel libro, in preparazione:
raffaele marone, *abita! installazioni, allestimenti e architetture 2003 - 2026*

Inabitabile
"Arte contro le pene capitali"
Commons Napoli. Rete dei Beni Comuni
a cura di M. Del Giudice, N. Valentino
Ex O.P.G.
Napoli, 2025
Con Sofia Marone, Lisa M. Neri, W.O.G.S.
Installazione con reading

RaDio Dio
Microbirrificio Okorei
Mariglianella, 2024
Installazione (con letture)
con Antonella Cristiani, Sofia Marone

Detto tra le righe_sottolineato
a cura di LET_Laboratorio Esplorazioni Transdisciplinari del Museo Madre
Museo MADRE
Napoli, 20.12.23 / 26.02.24

Il testimone_ (Martys). Paura poesia corpo spazio
"Fenomenovenart"
Chiesa dell'Annunziata, Marigliano, 2023
con Sofia Marone, Clemente Napolitano
Installazione (Progetto)

Abitante/i
DESISTEREPERESISTERE
Collettiva di Raffaele Marone, Felix Policastro, Tonia Erbino, Elio Alfano, Klaus Schuwerk
Galleria Sabato Angiero Arte, Saviano, 2022
Installazione

Un giorno qualunque
DESISTEREPERESISTERE
Collettiva di Raffaele Marone, Felix Policastro, Tonia Erbino, Elio Alfano, Klaus Schuwerk
Galleria Sabato Angiero Arte, Saviano, 2022
Installazione

Munus
"Fenomenovenart"
Chiesa dell'Annunziata, Marigliano, 2022
Installazione

Cimitilænd
Giardino del Sole
Cimitile, 2021
Installazione

Nella città dell'istante mutevole
Galleria Sabato Angiero Arte, Saviano, 2021
Mostra personale con installazione

Fluxus 2
Comune di Palma Campania
Teatro comunale, Palma Campania 2017
Installazione

Fluxus
Comune di Marigliano
Biblioteca comunale, Marigliano 2016
Installazione

Sistemazione del gruppo scultoreo "Le pietre camminano"
Tufino
2013
Installazione (progetto, con Nicola Mario Marone)

A Monument to the First Writing
Grand Rapids, Michigan 2013

Installazione (progetto)
Twin Mirrors
Comune di Frascati
Concorso, 2007
Installazione (progetto, con Francesco Alessandrelli)

H <-> K
Comune di Frascati
Parco di Villa Sciarra, Frascati 2006
Installazione (progetto, con Francesco Alessandrelli)

Raffaele Marone (Napoli, 1960) è architetto PhD, professore associato di Composizione Architettonica e Urbana. Attualmente presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" insegna *Progettazione architettonica* e *Progettazione dei percorsi museali*, ed è membro del Collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Architettura e Beni Culturali.
Ha svolto ricerche e insegnato presso diverse università tra cui Universidade do Porto, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, Sapienza Università di Roma, Politecnico di Milano, Napoli Federico II, Universidad Nacional de Colombia, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Val de Seine, Accademia di architettura di Mendrisio.
È docente invitato, *visiting critic* e *lecturer* a seminari e workshop internazionali di progettazione architettonica e urbana; suoi lavori sono stati esposti in Italia e all'estero. Ha tenuto conferenze e preso parte a mostre, in Italia e all'estero.
Ha vinto ex-aequo il *Premio Nazionale d'Architettura Luigi Cosenza 1994* nella sezione "opere realizzate" (con I. Forni)
Ha curato la mostra *Lugares / Lenguajes. Experimentación proyectual y experiencias de la enseñanza del proyecto en Italia y Europa* (con Pablo Gamboa Samper) a Bogotà, Medellin e Roma con la partecipazione di sedici università.
È autore di saggi su teoria e critica dell'architettura, progetti e realizzazioni pubblicati in monografie, volumi e riviste italiane e internazionali.
Ha pubblicato i volumi *Farsi spazio. L'installazione tra architettura e arti visive*; *Ovunque è architettura. Fatti dello spazio che abitiamo*; Architecture Continuous Pursuit / *Architettura, occupazione costante*; *Pensare per spazi (per pensare spazi). Vedere e immaginare come un architetto*; *Pensare per spazi (per pensare spazi). Esercizi per il progetto d'architettura*; *Spazi scritti* e curato *Mondi in scatola* (con F. Pirozzi), e *Aversa Stand-by feat. Walter Molli a.k.a. DEAM+. Architettura e/o Street Art* (con F. Di Nardo).
Ha scritto i blog di architettura http://www.ilfattoquotidiano.it/blog/rmarone/ e http://pensareperspazi.tumblr.com/
Dall'architettura praticata e insegnata, il suo lavoro si è, nel tempo, esteso anche ad altre arti come forme di espressione dell'abitare contemporaneo.

"Farsi spazio", nel senso di costruire, da sé, nuove possibilità di espressione, ovvero guadagnare porzioni di spazio, appropriarsene per parlare con la propria voce, affermando visioni inedite dell'abitare; e pure, "farsi spazio" nel senso di restituire la propria esperienza di vita in forme che la traducano nei linguaggi delle arti, architettura compresa.
Recentemente l'installazione, modo di espressione di per sé non tradizionale, è stata investita da una notevole crescita di interesse e di pratica, e dalla diffusione presso un pubblico prima estraneo alle manifestazioni artistiche. Oltre agli artisti, i poeti, i musicisti, gli scrittori, gli assessori, gli studenti, le maestre con i loro allievi, i centri commerciali... tutti fanno o promuovono installazioni, ovunque: nei musei, nelle case, nelle scuole, nelle chiese, nelle rotonde, sempre più spesso degli spazi pubblici ospitano installazioni site specific.
Questo libro tratta essenzialmente di alcune riflessioni e suggerimenti per mettere in grado chiunque di ideare un'installazione. Sono trattati sia argomenti di natura teorica, per fornire alcuni strumenti concettuali per pensare modificazioni di spazio, che consigli pratici per realizzarle. A diversi esercizi è assegnata la funzione di sperimentare nella pratica le idee esposte. Sono anche documentate diverse esperienze didattiche in ambito accademico dell'autore e il lavoro sulle installazioni in contesti alpini di alta quota, realizzati da Martino Pedrozzi, docente dell'Accademia di architettura di Mendrisio.
La prefazione è di Hervé Dubois, docente dell'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Val de Seine.